

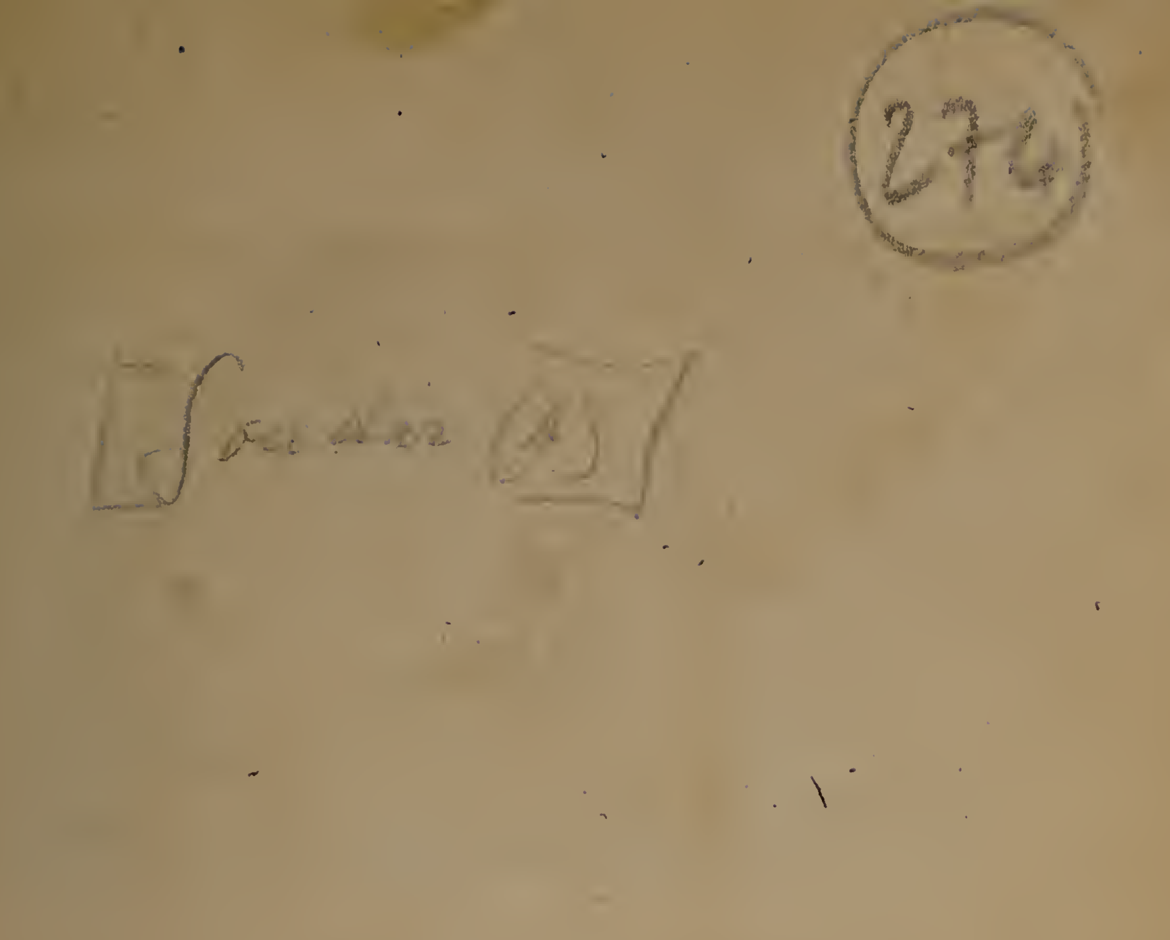
COLLECTION HECTOR COLARD No
(Jean Jacques Sonnette) A. Goudar
Le Brigandage de la Musique Italienne

A. Lavallée

Cobbett p. 90
Sonneck p. 112
N. Hirsch, or Barclay Square.
[GOUDAR, Ange. 1720-1791]

No. 27 in Fétis Suppl. p. 393
List of Piccinni/Gluckiste
pamphlets.

A 2nd edn was pub. in 1780.



LE BRIGANDAGE DE LA MUSIQUE ITALIENNE.

LE BRIGANDAGE DE LA MUSIQUE ITALIENNE.

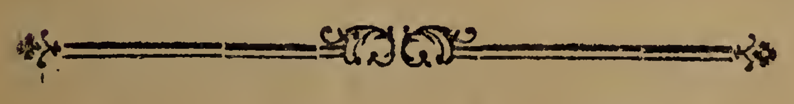
par A. Goudar.

Magnum ſine viribus ignis incaſſum furit.
VIRGIL. GEORG. III. 99. 100.

C'eſt un grand feu qui n'a point de force, & qui s'irrite en vain.







M. D C C. L X X V I I.



ÉPITRE AUX AMATEURS DE LA MUSIQUE ITALIENNE

Du parterre de l'opéra de Paris.

COURAGE, Meſſieurs, vous applaudiſſez à merveille. Il eſt impoſſible d'exprimer votre goût pour les ariettes d'un ton plus ſonore. Quand vous aſſiſteriez en perſonnes aux fêtes

des Bacchanales, vous ne feriez pas plus de bacchanal que vous en faites dans le parterre du théatre de l'opéra. Vous prononcez le mot de *bravo* comme si vous étiez des Italiens, & lorsque vous aurez appris par cœur son superlatif *bravissimo*, vous pourrez passer pour des romains. Cependant comme vous n'êtes pas tout-à-fait instruits des hurlemens & des criailleries des théatres de Milan, de Venise, de Gènes, de Bergame, de Padoue, &c. je vais vous en instruire, afin que vous vous mettiez à l'unisson avec ces spectacles bruyans. Par exemple, lorsqu'une ariette vous plaira, vous attendrez que l'acteur se retire de la scène, & au moment qu'il sera prêt d'entrer

dans la coulisse, vous crierez de toute votre force *volta*. Cela veut dire qu'il doit faire demi-tour à droite, présenter le derriere au fond du théatre, & son visage au parterre, & dans cette attitude il recommencera l'ariette : si elle vous plaît encore, vous crierez de nouveau, *una altra volta* : & vous irez ainsi de *volta* en *volta* jusqu'à ce que l'acteur soit entiérement essoufflé & qu'il n'en puisse plus. Chaque *volta* doit être accompagnée d'un battement de mains universel ; & afin qu'il soit bruyant, voici comment vous devez vous y prendre. Il faut former un creux dans la paume de la main gauche, & serrer bien les doigts de la droite ; alors vous frapperez avec force sur

cette concavité, de maniere que l'air preſſé & comprimé en s'échappant forme un bruit ſemblable à celui d'un petard. Tous ces petards doivent partir à la fois du parterre & ne former qu'un coup, ainſi que l'exercice à feu du roi de Pruſſe. Or imaginez-vous comme Mr. le baron Allemand (*) ſera petardé, le bruit en ſera ſi grand qu'il deſcendra juſqu'aux enfers, ce qui rendra l'opéra d'Orphée un des plus bruyans ſpectacles de l'univers.

Voici encore un autre moyen pour rendre les accens de la muſique italienne plus touchans : prenez une huître, partagez ſon écaille en deux ;

(*) Mr. Glouck.

mettez-en une moitié dans une main & l'autre moitié dans l'autre, & lorſque quelque morceau de muſique vous plaira, frappez l'une contre l'autre, vous entendrez quel beau charivari cela ſera.

Si ces tintamarres ne ſuffiſent pas pour exprimer l'admiration où vous êtes de cette muſique, je vous donne avis que j'ai inventé une ſonnette dont les ſons réunis feront autant de bruit que celui de la grande cloche de Notre-Dame de Paris. Je vous en enverrai l'invention auſſitôt que j'en aurai eu l'agrément de Mr. le lieutenant général de police; car je ne voudrais pas faire un établiſſement ſi bruyant au théatre

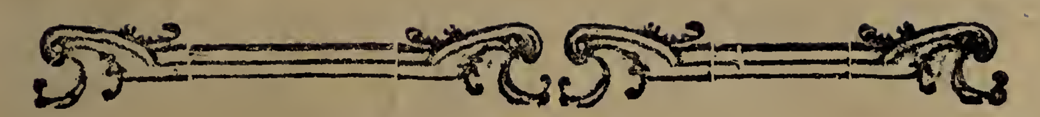
royal ſans ſa permiſſion, crainte qu'il ne m'envoyât ſans bruit au fort-l'évêque.

Je ſuis,

Meſſieurs les amateurs de la muſique italienne,

Votre très-humble & très-obéiſſant ſerviteur,
JEAN-JACQUES SONNETTE.

(pseudonyme)

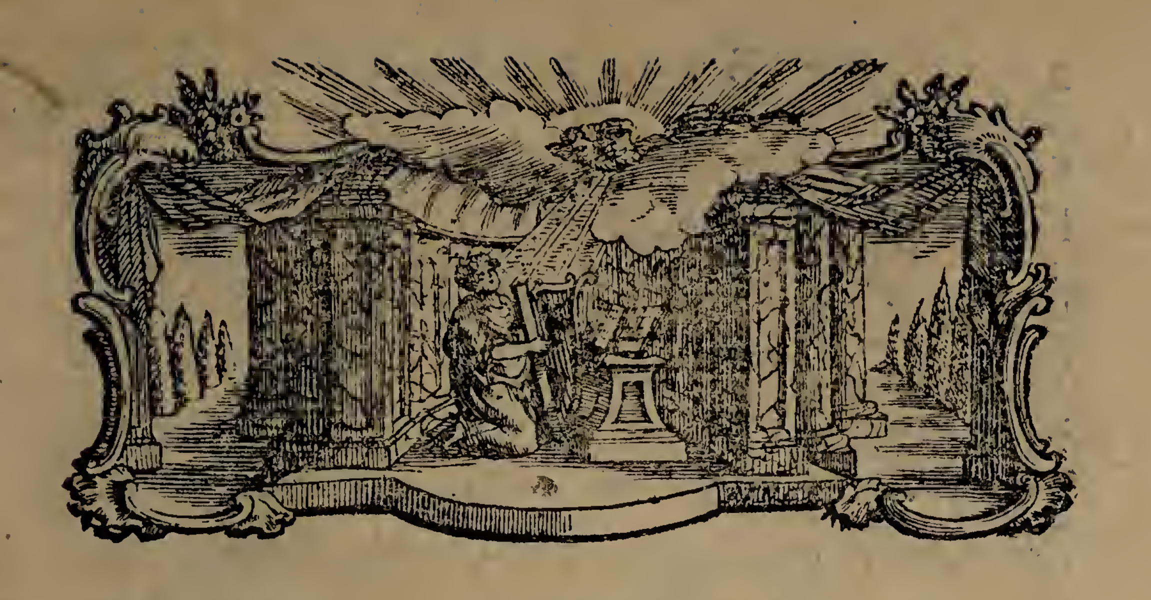


PREFACE.

En publiant le brigandage de la musique italienne, mon dessein a été d'exposer ses vices, pour savoir si nous devons les adopter, & par là juger un grand procès ; mais mon livre arrive trop tard : il lui manque quarante ans d'ancienneté, c'est-à-dire, lorsque les Français pensaient que leur musique était adaptée au génie & au caractere de la nation, & celle des Italiens à leurs mœurs & à leurs manieres. Il est vrai qu'il y eut quelques petites escarmouches sur le goût du chant ; mais après les premieres hostilités, chaque parti chantant se retira dans son camp volant, & l'affaire musicale resta suspendue jusques à la premiere action décisive. Mais aujourd'hui que les cromes & les sémicromes sont rangées en bataillons, que le corps d'ariettes est formé, & que le général Glouck

& ſon lieutenant général Piccini, ont établi leur quartier général au théatre du Palais Royal, d'où ils battent la muſique françaiſe en breche; en un mot, depuis que ces deux compoſiteurs ont été faits maréchaux de France en chanſons, & qu'on a attaché de bonnes penſions à leur bâton de commandement, ce n'eſt peut-être pas le moment de donner la chaſſe à cette muſique.

Cependant, comme j'aime beaucoup la guerre notée, & à me battre en meſure réglée; en attendant un renfort d'opéra français, & d'autres petites troupes légeres chantantes, pour donner une bataille rangée aux ariettes italiennes, je prends le parti que prit le célebre don Quichotte de la Manche, qui pour ſe tenir en haleine ſe battait contre des moulins à vent.



LE BRIGANDAGE DE LA MUSIQUE ITALIENNE.

APRÈS que les Romains eurent perdu l'empire du monde, & que cette vaste domination, qui avait été le fruit de tant de politique & de sagesse, fut anéantie, ils se livrerent aux jeux & aux spectacles. Il faut aux hommes des vertus ou des vices : n'importe de quelle maniere les passions les agitent, pourvu qu'ils soient agités. Les bleus & les verds corrompirent ce que l'ambition de Sylla & de César n'avait pas ache-

vé de corrompre. Ces deux factions tiraient leur origine du goût qu'on prend au théatre pour certains acteurs plutôt que pour d'autres, & cela allait jusqu'à la fureur. La même manie vient de paraître de nouveau en Europe. Elle n'intéresse pas moins notre monde chantant, que celle qui troubla l'empire de l'univers. Elle a ses accès & ses redoublemens; car d'abord qu'un prince loue cinq ou six musiciens, un autre établit un spectacle de musique dans les formes. Il ouvre ses trésors à cet art, & les richesses publiques sont à sa disposition.

Le feu roi de Pologne payait cent mille écus de la représentation de chaque opéra nouveau. L'Espagne a étalé un luxe à musique dont on ne trouve aucun exemple dans l'histoire. La postérité la plus reculée saura que le roi de Portugal a payé un million d'écus à cinq ou six hommes mutilés, pour lui chanter quelques ariettes; & si la terre ne se fût entr'ouverte pour engloutir la musique & les musiciens, l'or du Portugal prenant une nouvelle pente, aurait causé une révolution dans notre monde; car la politique est aux gages du numéraire. La Russie qui n'entonnait pas une note au commencement du siecle, a pris un tel goût pour

les ariettes, qu'elle paye plus un chanteur d'opéra qu'un général d'armée. Les Anglais ſont plus modeſtes en muſique ; ils ne donnent que trente mille livres tournois à un muſicien pour chanter cinquante ariettes l'année : c'eſt un prix-fait aujourd'hui à Londres. L'opéra de Paris établi pour divertir les gens oiſifs, coûte chaque année ſept cens mille livres à l'état, ce qui eſt tout juſte la ſomme qu'il faudrait pour donner à vivre à deux mille citoyens qui meurent de faim. Ce ſpectacle a ſon adminiſtration, ſes directeurs, ſes gentilshommes, ſes loix, ſa police, & eſt auſſi bien gouverné que peut l'être une ſociété compoſée de malhonnêtes gens. Paſſe pour l'argent; car que les finances deviennent la proie des muſiciens, ou de ceux qui n'entendent pas la muſique, cela revient au même pour l'harmonie de l'état. Nos bleus & nos verds allumerent une guerre en muſique. Il fut queſtion de ſavoir ſi on devait chanter à la Lulli ou à la Rameau. Les Lulliſtes étaient tous de vieilles perruques qui aimaient les grands élancemens de voix, & ces hurlemens harmonieux qui au lieu d'aller au cœur portent à la tête. Les Rameaux étaient des petits-maîtres, ou de jeunes gens qui aimaient les airs gais, & qui, à l'exemple de ce grand homme, leur fon-

dateur, enfilaient toujours le rigodon du premier coup. Il y eut plusieurs batailles rangées entre les deux partis, dans le parterre de l'opéra de Paris, où les Lullistes s'emparerent de quelques postes avantageux dans la musique fondamentale ; tandis que les troupes légeres des Rameaux ne firent que quelques petites sorties gaies & enjouées dans l'harmonie. Mais comme les Lullistes étaient nés dans le siecle passé, ils moururent presque tous ; il n'en resta que quelques-uns extrêmement vieux, qui se trouvant sans dents ne purent plus mordre sur la musique de Rameau ; ainsi la bataille finit faute de combattans.

Mais à peine les deux partis furent-ils anéantis, qu'il s'en éleva deux autres. Il est question aujourd'hui de savoir si nous devons chanter à l'italienne ou à la française : la chose pourrait être décidée du premier coup ; nous n'aurions qu'à nous demander des quelle nation nous sommes ; mais il faudra bien de disputes avant que de décider. Nous avons déja perdu plusieurs batailles rangées, car les italiens ont des arsenaux remplis, comme on l'a vu dans la préface, de roulades, de volades, & peuvent nous lâcher des bordées & des fougues très-fougueuses.

Si cette grande queſtion n'occupait que ceux qui n'ont rien à faire que d'agiter l'air par des diſcours inutiles, elle ſerait peu intéreſſante ; mais elle eſt devenue une maladie épidémique qui a attaqué le corps de la nation, & après avoir parcouru toutes les claſſes, a percé juſques dans les collgesé.

Un jeune écolier qui apprenait le rudiment dans un village près de Paris, ayant commis une de ces fautes qui méritent le châtiment dont on punit les enfans dans les écoles, le maître lui dit avant d'en venir à l'exécution de la ſentence : comment voulez-vous être fouetté ? A l'italienne, ou à la françaiſe ? Hélas ! Monſeigneur, répondit-il, (car les pédans à la campagne ont titre d'évêque), je voudrais bien éviter l'une & l'autre des cérémonies, mais puiſque c'eſt un *faire le faut*, je veux être feſſé à la françaiſe. Pourquoi cela ? reprit le pédant, qui s'étant un ſoir échappé à Paris pour aſſiſter à l'opéra d'Orphée de Glouck, s'était pris de paſſion pour ce grand homme. C'eſt, lui répondit le jeune écolier, que comme vous n'entendez pas la muſique italienne, vous me donneriez peut-être le fouet à l'octave haute, ce qui eſt un ton des plus diſſonnans pour mon derriere, au lieu qu'à la françaiſe, je ſerai feſſé en *Ce ſol fa ut*,

qui eſt le ton ordinaire de la férule françaiſe.

L'enfant a raiſon : dans les châtimens comme dans les récompenſes, il ne faut jamais ſortir de l'harmonie uſitée ; on doit rire ſur le ton qu'on a ri, & pleurer ſur celui qu'on a pleuré ; ſans quoi on ne rit, ni on ne pleure ſur le ton national qui eſt le maître de muſique de chaque ſociété. Voici un autre conte qui le prouve mieux que celui du pédant.

Du temps des fables, lorſque les bêtes parlaient, les oiſeaux voulurent faire une réforme dans le chant. Un Roſſignol qui nichait ſur la montagne de Naples, ayant raſſemblé dans la plaine tous les volatiles de différentes eſpeces, leur parla ainſi : il eſt étonnant que nous qui ſommes les premiers maîtres de muſique de l'univers, (car de qui les hommes auraient-ils appris à chanter, ſi ce n'eſt de nous ?) que nous ayons nous-mêmes fait ſi peu de progrès dans cet art ; il en eſt parmi nous qui croaſſent au lieu de chanter. Il ſerait temps de réformer cette triſte mélodie, & de nous mettre tous à l'uniſſon. La nature en deviendrait plus gaie, & notre ſociété en ſerait plus aimable. L'aſſemblée volatile applaudit de commune voix à ce diſcours, & on convint que l'oiſeau Napolitain avait raiſon. On lui donna la direction

générale de cette réforme, aidé d'un Canari qui devait travailler avec lui en ſous-ordre.

Après dix mille ans de leçons, car on peut s'imaginer quel travail cela peut être de rendre muſiciens tant de bêtes, & de les faire chanter toutes à l'uniſſon; comme le Gril, la Cigale, la Caille, la Bécaſſe, la Perdrix, la Tourde, l'Alouette, l'Ortolan, le Chardonneret, le Moineau, la Pie, le Corbeau, &c. &c.

Il fallut trois ſiecles avant que le Hibou pût prendre l'*E la mi*. L'école fut d'autant plus longue, que le maître Napolitain qui ſavait ſon métier, & qui voulait l'enſeigner par principes à ſes écoliers, mit toutes les bêtes à la gamme; de-là il paſſa aux *Solfeggi*, puis aux volades, & enſuite aux ariettes. Lorſqu'il crut que tous ces muſiciens pouvaient faire honneur à ſon art, il les aſſembla dans la même plaine pour faire la répétition générale, en attendant la grande piece de muſique qu'ils s'étaient propoſés de donner à l'univers; mais, quel fut ſon étonnement, lorſque des accords de tous ces différens oiſeaux unis enſemble, il en réſulta un plain rempli de diſſonnances qui rendait un ſon affreux! Il en fut picqué; & comme il parlait fort bon Napolitain, il s'écria: *Oh mall'ora, chiſt'è la caſa dello diavolo!* Un oiſeau

des treize Cantons rempli de bon ſens, qui n'avait pas voulu entrer dans ce concert, diſant pour raiſon que le Suiſſe n'aime pas la muſique, entendant ce charivari, dit aux concertans : Vous n'êtes que des bêtes ; ne voyez-vous pas que chaque oiſeau a ſa muſique particuliere, & que la mélodie de l'un n'eſt pas celle de l'autre ? Sachez donc pour votre regle, que de toutes les ſottiſes en muſique, la plus grande eſt celle de vouloir faire chanter une Hirondelle comme un Roſſignol. Si vous aviez laiſſé chanter toutes ces bêtes dans leur ton naturel, votre concert univerſel eût été au mieux ; la différence des voix en eût formé les nuances. Le Moineau chante à l'octave baſſe de l'Oie & du Canard, ce qui fait le contre-point de la muſique des bêtes. Si on y fait bien attention, on trouvera que ce qu'on croit une diſſonnance, eſt un accord. Par exemple, voilà le Coucou qui eſt le chanteur à la mode, parce que la plupart des femmes le prennent pour leur maître de muſique, ce qui pour l'ordinaire cauſe une diſſonnance pour le mariage ; mais d'un autre côté, il rentre dans les vues de la nature qui eſt le premier maître de muſique du monde. Dans le grand concert de la muſique univerſelle, les diſſonnances particulieres forment l'accord du

total. Si cette bête a raiſon, il ſuit de là que nous avons tort de chanter dans des accords qui nous ſont étrangers.

Nous nous étions ſervis pendant près de mille ans d'une muſique qui eſt dans le caractere de la nation, & le génie de notre langue, lorſque les Sacchini, les Piccini, & tous les autres noms en *ini* nous ſont venus dire dans leur barragouin : *Signori, non ſapete cantare*. Comment ! nous ne ſavons pas chanter ? Hé ! nous ne faiſons autre choſe d'un bout de l'année à l'autre. Nous avons tant de goût pour la muſique, que nous mettons en rondeaux toutes les affaires de la politique & celles de la vie civile. Si la France perd une bataille, elle en eſt d'abord conſolée lorſqu'elle en a chanté le général : toute l'armée fait chorus, & célebre ſa défaite le verre à la main. Si le gouvernement fait une ſottiſe qui expoſe la monarchie à quelque grand malheur, on s'en conſole lorſqu'on a noté le miniſtere. Chaque impôt, chaque taxe, a ſa muſique particuliere; on les paye gaiement en faiſant un refrain au bout de la ſomme. Lorſque le roi fait une maîtreſſe, n'importe quelque dépenſe qu'elle coûte à l'état, pourvu qu'on la chanſonne : témoin *la Bourbonnaiſe* qui a été exécutée par la monarchie entiere. Les dames

de la cour l'aimaient tant, qu'elles la chantaient tous les matins avant de dire leurs prieres. Le clergé n'échappe point au goût que nous avons pour la belle musique. Si on fait un cardinal, son éminence ne manque jamais d'être chansonnée. Il y a aussi toujours quelques petits airs pour les évêques. Si quelque femme est surprise en flagrant délit, elle en est quitte pour un vaudeville; si une demoiselle fait un faux pas, on la relève par deux couplets. Le grand opéra tient notre voix en haleine trois fois la semaine, car l'acteur n'a pas plutôt entonné les premieres notes de son rôle, que le parterre lui fait chorus, & l'accompagne jusqu'à ce qu'il ait fini. A l'égard de l'opéra comique, il nous donne à chanter les douze mois de l'année. Si à ce corps immense de musique nous joignons les petites chansons de l'abbé Latagnan, & celles que le célebre Monnet a fait imprimer, nous & notre postérité avons de quoi chanter jusqu'à la fin du monde. *Eppure*, nous disent les Sacchini & les Piccini, *non sapete cantare, perchè altro è cantare, è altro è sgridare. Sentite la dolcezza della nostra musica, nella prima parte di quest'arietta: si tratta d'un amante che si lagna della crudeltà, della sua innamorata: basta della prima riga se pietà da te non trovo al ti-i-ran-no*

affanno mio: oh quanto è dolce! ti i ranno affanno mio. Cosa dite di quel ti i ranno affanno mio? Je dis que c'est *ti i rer* le diable par la queue de la musique. Mais, si nous ne savons pas chanter, qui nous l'apprendra? *Noi altri che siamo maestri Italiani.* Mais, Mrs. les *maestri Italiani*, entendez-vous notre langue? Connaissez-vous nos expressions, nos accens, notre maniere fine & délicate de rendre nos idées? *Signor nò.* Comment diable voulez-vous donc nous apprendre une chose que vous ignorez? *Questo è il gran talento di noi altri italiani; non ci vuole molto per insegnare quello che si sà, il difficile è d'insegnare quello che non si sà.* Véritablement la chose n'est pas bien aisée; mais, Mrs. n'y a-t-il pas un peu d'imposture dans votre fait? Au lieu de venir nous enrichir de votre art, n'êtes-vous pas venu nous dépouiller de nos écus? Car on dit que vous autres italiens avez une dévotion particuliere pour nos louis d'or.

On a dit qu'une des raisons qui ont déterminé les directeurs de l'opéra du Palais Royal à avoir recours aux professeurs italiens, c'est que nos idées en musique sont surannées. Rameau a vieilli, Mondonville avant sa mort avait donné dans le plain-chant. Il ne composait plus que des opéra d'église. Jean-Jacques, ce grand sorcier en musique, qui aurait pu faire de la mu-

ſique, ne ſait que la copier; d'ailleurs il y a quarante ans qu'il eſt ſorti de tutelle. Et comme il faut à l'opéra de Paris des imaginations neuves qui ne ſe reſſentent point du froid de la vieilleſſe, on a choiſi Glouck, Piccini & Sacchini, dont l'un eſt un jeune homme de ſoixante & dix ans, l'autre un petit garçon de cinquante-cinq, & l'autre un enfant de cinquante-deux; âges qui joints enſemble ne font que cent ſoixante dix-ſept ans; de maniere qu'en mettant enſemble ces trois vies, elles arrivent à la muſique d'Henri IV, dont la mélodie n'était pas des plus douces; car ce brave prince ne connaiſſait pas d'autres concerts que ceux de la mouſquetterie. Cependant, malgré la fable des oiſeaux, dont la morale eſt que chaque nation doit aimer ſon ramage, & non pas celui d'une autre, nous aimons la muſique italienne. Quelle raiſon peut-on donner de cela? aucune, parce qu'on ne peut pas dire pourquoi on s'attache à une foule de choſes bizarres & extravagantes, peut-être par la raiſon qu'elles devraient déplaire.

Il faudrait être bien verſé dans la chronologie des goûts, pour expliquer par quel caprice les coiffes qui rendent les femmes laides à faire peur, ont plu ſi longtems, & que la parure qui eſt le grand code de la légiſlation françaiſe,

change à chaque lune, & toujours ſuivant le hazard & le caprice. Le valet de chambre de Louis XIV lui ayant donné un jour par mégarde un juſtaucorps que ce monarque avait porté autrefois aux campagnes de Flandre, qui lui était trop long, tout Paris le lendemain fut habillé en ſoutanelle. On trouva qu'un habit qui deſcend juſqu'à la cheville du pied, dégage la taille. Mais deux jours après, le monarque ayant mis un habit moins long, toute la ville fut en habit court. On dit alors qu'un juſtaucorps qui reſſemble à une veſte, rend la taille fine. Une grande capitale eſt remplie de gens oiſifs qui n'ont rien autre à faire que de bâiller, & qui s'ennuyent de tout. Il leur faut du nouveau; n'importe quel, pourvu que ce ſoit du nouveau. La mode eſt un tyran en France qui exerce un empire deſpotique ſur la nation; cependant il lui faut quelquefois de grands exemples pour mettre à la mode les plus petites choſes.

Lorſque madame la premiere Dauphine arriva en France, le goût pour les Pantins n'était pas encore bien décidé; mais cette princeſſe en ayant voulu avoir un, le génie de la nation tourna entiérement de ce côté-là. Dieu garde qu'une dame de qualité eût paru alors à la cour ou à la ville, ſans avoir ſon Pantin dans ſa

poche ; elle aurait paſſé pour une perſonne qui venait de l'autre monde où il n'y a point de Pantins. Le même caprice s'exerce ſur les arts ; leur réuſſite dépend preſque toujours d'une parole, d'un geſte, d'un mouvement.

Orphée allait être enſeveli pour toujours dans les enfers, lorſqu'à une de ſes repréſentations, deux belles mains battirent & applaudirent à ſes accens. Il n'en fallut pas davantage pour l'en faire ſortir glorieux & triomphant. Tout Paris en a été enchanté. Il avait pourtant été enſeveli dans les couliſſes d'Allemagne & d'Italie ; Orphée eſt reſſuſcité treize ans après ſa mort. La *Buona Figliuola* a eu à peu près le même ſort. Il y avait preſque deux luſtres qu'on l'avait repréſentée avec aſſez peu de ſuccès ; mais l'auteur étant venu à Paris, la *Figliuola* qui n'était que *buona*, eſt devenue excellente. Il a fallu que l'Italien préſentât ſa tête au public qui la couronnait de la gloire immortelle des ariettes. Il y a apparence que l'enthouſiaſme des Français n'en demeurera pas là, & qu'on élevera des ſtatues à ces deux grands légiſlateurs qui font chanter tout Paris à l'italienne. Il eſt vrai que cette fievre ardente des applaudiſſemens aura peut-être ſes momens de calme, qui bientôt paſſera au refroidiſſement. Alors on renverſera l'autel

& l'idole des ariettes, & la musique italienne repassera le Mont-Cénis pour aller habiter le pays de sa naissance.

On a beau donner la préférence à une combinaison de notes étrangeres sur la nôtre ; la musique proprement dite, n'est autre chose qu'une expression vocale mise en notes. Si on n'avait jamais parlé, on n'eût jamais chanté. Les muets n'ont point de modulation ; on ne saurait ouvrir la bouche sans former un ton, c'est-à-dire, prononcer la premiere note d'une chanson. Ce ton lié à un autre, & ceux-ci à d'autres, forment ensemble une ariette parlante plus ou moins composée suivant l'action & le mouvement qu'on y met. Voilà déja la musique créée dans chaque individu : c'est l'ouvrage de la nature. Dire qu'il n'y avait point de musique avant qu'on eût établi le contre-point, c'est dire qu'avant qu'on eût tracé des cercles, tous les rayons n'étaient pas égaux. Qu'on mette huit à dix personnes à discourir dans une chambre, qu'on note leurs accens, on trouvera la représentation d'un opéra, à qui il ne manquera que l'ordre & la mesure. S'il fallait une expérience là-dessus, un physicien en fit une il y a quelque temps. Ce curieux en musique parlante fit cacher un maître de musique à côté de l'apparte-

ment où il recevait compagnie, d'où il pouvait entendre diſtinctement la voix d'un chacun, avec ordre de noter tous les tons, les accens, les ſoupirs, les intervalles, les pauſes, les expreſſions vocales qu'il entendrait. Pour tirer tout le parti qu'il méditait de ſon plan, il fit des reproches très-vifs & très-amers à un homme de la compagnie, ſur certaine inconduite qu'il diſait avoir eue avec lui. L'accuſé ſe ſentant innocent, ne put s'empêcher de ſe fâcher contre lui. Dans la fureur de ſon emportement, il employa des tons très-ſonores. Il obligea enſuite un petit-maître de la compagnie qui s'était brouillé avec ſa maîtreſſe qui était préſente, de ſe raccommoder avec elle; l'amoureux tranſi ſe jeta à ſes pieds, & en lui demandant pardon, il employa des expreſſions ſi tendres, qu'elles formaient autant de *bémols*. Il s'adreſſa enſuite à un plaideur qui venait de perdre un procès dont il avait le cœur gros; celui-ci ſe plaignit de ſes juges d'un ton ſi haut, qu'il arriva juſqu'à *E fa ut* majeure. Il adreſſa enſuite la parole à un militaire qui s'était trouvé à pluſieurs batailles rangées, qu'il racontait avec autant de bruit que le canon qui les avait fait gagner.

Après que la compagnie ſe fut retirée, le phyſicien & le maître de muſique réunirent tous

ces

ces tons notés, & il ſe trouva qu'ils formaient enſemble l'octave entiere, c'eſt-à-dire tous les tons de la muſique. Avec ces premiers élémens de cet art, on aurait pu faire un opéra complet. Des accens du premier, un muſicien italien aurait pu faire l'*aria cantabile*. Du diſcours du petit-maître, l'*aria amoroſa e patetica*. De celui du plaideur, l'*aria acuta*; & de celui du militaire, l'*aria furioſa*: tout le reſte eût pu ſervir de récitatif. Je ſais bien que je dis ici des choſes nouvelles, mais ſi elles ſont vraies, elles ſont très-anciennes.

Toutes les nations en parlant ne chantent pas également; c'eſt ce que nous expliquerons mieux à l'endroit des accens. Le peuple napolitain fait toutes les affaires de la vie civile à l'octave haute. Les étrangers qui ont aſſiſté au grand opéra de la rue de Tolede (*) peuvent certifier que c'eſt le plus bruyant ſpectacle de l'univers. Il ſuffit d'entendre un concert d'ariettes exécutées verbalement par cinq ou ſix Lazzaroni (**), pour avoir le mal de tête pendant huit jours; & ainſi des autres nations plus ou moins bruyantes dans leur maniere de s'exprimer.

(*) Marché public très-bruyant.
(**) Le bas peuple.

Comme on découvre au nombre des *bravo* qui augmentent tous les jours dans les parterres des deux théatres de Paris, que la musique italienne va prendre le dessus sur la française, il est bon d'examiner un peu ses avantages; car lorsqu'on reçoit un art étranger au préjudice du national, on doit savoir ce qu'on y gagne; or pour le savoir il faut en faire l'analyse, c'est-à-dire remonter à sa naissance, & le suivre dans ses différens périodes ou progrès; c'est ce que je vais faire. Je ne serai pas long quoique je prenne la chose de loin.

L'origine de la musique est très-obscure : les savans prétendent que ce mot vient de celui de *Musa*; car on veut que tous les arts soient descendus du Parnasse; mais comme le Parnasse n'a jamais existé que dans l'imagination des poëtes, il y a apparence que ce qu'on dit du chant n'est qu'une chanson. Théodore prétend que la musique a pris naissance en Egypte, qu'elle est venue du son que rendaient les roseaux qui croissaient au bord du Nil, quand le vent soufflait dans leurs tuyaux. Il faut l'avoir fait exprès pour donner une si mauvaise origine à la musique, tandis qu'on en a tant d'autres meilleures à lui supposer. Quoi qu'il en soit, si elle est née de ce sifflement, on peut dire que

les Anglais l'exécutent d'après ſes vrais principes, car ils ſifflent en chantant.

Les philoſophes anciens diviſaient la muſique en ſix branches, ſavoir : la muſique céleſte, la muſique terreſtre, la muſique de Dieu, la muſique des hommes, la muſique active & la muſique contemplative. Cette diviſion ſe trouve dans notre muſique moderne. Si j'en devais faire l'analyſe, je dirais que la céleſte eſt celle de St. Grégoire, parce qu'elle éleve l'ame au ciel : la terreſtre, çelle de Lulli, parce qu'elle va terre à terre : la muſique de Dieu, celle de Mondonville, à cauſe de ſes meſſes & de ſes motets : celle des hommes, la muſique de Rameau, parce qu'elle eſt humaine & harmonieuſe. La muſique active eſt celle de Piccini, à cauſe du grand bruit qu'elle fait : la contemplative eſt celle de Glouck, à cauſe de l'extaſe où tout le monde eſt à la repréſentation de ſes opéra. Ces philoſophes donnent tant d'influence ſur l'ame à la muſique, que cela paraî-incroyable. Le mode Phrygien excitait Alexandre juſqu'à la fureur, mais le mode Lydien le calmait, ce qui tenait ſon impétuoſité en équilibre ; & il eſt heureux pour le genre humain que ce dernier mode ſe trouvât dans la muſique,

ſans quoi ce conquérant eût réduit l'univers en cendres.

Un roi de Danemarck était ſi agité par la muſique, qu'il tuait tout ce qu'il rencontrait; ce qui a fait dire plaiſamment à quelqu'un, qu'il fallait faire mourir la muſique de ce tems-là, comme coupable de haute trahiſon. Boyle parle d'un chevalier gaſcon qui, au ſon de la cornemuſe, ne pouvait retenir ſon urine. Si notre muſique produiſait le même effet, cela ſerait fort commode pour notre faculté de médecine, qui n'aurait qu'à ordonner à ceux qui ſont attaqués de la rétention d'urine, une décoction de ſon de cornemuſe, infuſée dans deux dragmes d'ariettes. On cite un certain Peter hollandais qui briſait un verre au ſon de ſa voix, c'eſt tout ce que peut faire le grand Jupiter en ſoufflant ſur la terre. Kirper parle d'une certaine pierre qui frémiſſait au ſon d'un tuyau d'orgue, choſe que ne fait pas le tonnerre qui ébranle les corps, mais qui ne les fait pas frémir. On ſait que la morſure de la Tarente fait danſer les gens; il y a apparence que cette araignée a plus de rigodons dans le ventre que le célebre Rameau n'en mit dans les danſes de ſes opéra. Mr. Jean-Jacques Rouſſeau dit qu'il connaît une femme à Paris qui ne peut entendre la muſique

ſans rire : on parle d'une autre qui ne peut l'écouter ſans pleurer. Il en eſt qui font quelque choſe de mieux que de répandre des larmes, ſur-tout lorſque la muſique eſt tendre & voluptueuſe. On ne ſaurait douter de l'influence qu'elle a ſur les hommes, lorſqu'on voit celle qu'elle a ſur les bêtes. Les chiens s'animent au ſon du cor-de-chaſſe & en ſont plus avides à la curée; les chevaux bondiſſent au bruit de guerre, & deviennent fiers & audacieux; les ſoldats les plus timides, au bruit des inſtrumens, deviennent braves & courageux. Madame Sara G...... anglaiſe, qui a écrit à Naples des lettres ſur la muſique, dit qu'un général, la veille d'une bataille, ayant des troupes faibles, ſe recommanda à la muſique de chaque régiment, ſur-tout à celle de la cavalerie. Elle ajoute que les trompettes & les tymbales ſonnerent ſi bien le lendemain, que ces troupes animées remporterent une victoire complete. En ce cas, il faut que Marlboroug, à l'affaire de Malplaquet, eût bien embouché ſes trompettes, & que celles du général français ſonnaſſent bien mal la charge, car il fut diablement chargé. *Vice versâ*, s'il y a une muſique qui excite le courage, il y en a une autre qui rend lâche & poltron, témoin le célebre Rans des vaches, qui en faiſant

reſſouvenir les Suiſſes de la ſociété agréable de leurs dieux pénates, les portait à s'enfuir dans leur pays pour jouir de la gloire immortelle de traire leurs vaches, boire & fumer du tabac, ce qui fit que les treize cantons défendirent aux Suiſſes d'être muſiciens ſous peine de la vie. C'eſt depuis ce temps que les Suiſſes ſe battent toujours & ne chantent jamais.

Je reviens à l'origine de la muſique ancienne. Après la deſtruction des grandes républiques, on ne chanta plus ; car les barbares qui conquirent l'empire romain n'étaient pas de grands muſiciens. Ce peuple ne chercha qu'à détruire. Il ne pouvait même ſubſiſter qu'en détruiſant. Voilà la cauſe premiere de ces ténebres épaiſſes qui ſe répandirent ſur la terre. Ce ne fut point le haſard qui changea le ſyſtême de l'univers ; il y a toujours une cauſe premiere qui dirige les événemens de ce monde.

On ne parle point ici de la muſique hébraïque, grecque & romaine, dont on trouve l'hiſtoire dans un livre fait par un moine italien ; car du chant des anciens au nôtre, il y a la même différence que de nous aux anciens. D'où eſt donc venue la muſique moderne, ſur-tout l'italienne qui fait aujourd'hui tant de bruit ? Elle tire ſon origine du ſacerdoce qui tient toujours

aux mœurs, aux manieres & aux uſages de chaque peuple. Lorſqu'une religion s'établit, il faut en adorer la divinité, ſans quoi ſon culte finirait d'abord. Cette adoration forme une eſpece de chant plus ou moins compoſé, ſelon le génie du peuple qui établit la croyance. La religion chrétienne s'étant élevée ſur les ruines de la payenne, ſes ſectateurs chanterent, ou pour mieux dire, pſalmodierent les louanges du Seigneur; car c'eſt toujours la premiere muſique d'un dogme nouveau; cette muſique s'appella plain-chant.

On ne ſait point ſi le clergé chrétien, au moment de ſon établiſſement, éleva la voix vers le Ciel par des cantiques, ou s'il attendit juſqu'au troiſieme ſiecle. Quoi qu'il en ſoit, s'il chanta, ce fut tout bas, crainte que les Empereurs ne l'entendiſſent. On ſait les perſécutions qu'éprouva cette égliſe naiſſante. Les fideles ſe retirerent dans des ſouterreins, ou ſe cachaient dans des caves pour prier Dieu. Or ſi elle eut une muſique, elle reſta enſevelie dans ces antres ſombres & obſcurs où elle fut chantée. Les arts ſont détruits tout d'un coup, & ne ſe rétabliſſent que par degré. Cependant le plain-chant vient de plus loin que la naiſſance du fils de Dieu. Les premiers chrétiens le tenaient des

grecs comme nous le tenons des premiers chrétiens. C'eſt un reſte précieux de la meilleure muſique qui, ait été chantée par les hommes, & qui toute défigurée qu'elle eſt, a des endroits très-touchans pour ceux qui ont conſervé quelque goût pour la belle nature.

Comme l'égliſe grecque était différente de la romaine, cette différence en a mis dans le plain-chant moderne; car on chante toujours comme l'on prie Dieu. Il était impoſſible que ce chant ne dégénérât lorſqu'on l'employa à un idiome qui n'était pas celui pour lequel on l'avait créé. Regle générale, toutes les fois qu'on fera paſſer une muſique dans une langue étrangere, on affaiblira la muſique & la langue.

Le chant ayant été gâté, toute l'égliſe romaine pſalmodia à peu près comme nos capucins chantent vêpres & complies. Ce mauvais goût ne fut pas univerſel; les prêtres prirent ſoin que tout ce qui reſtait de ce chant ne périt pas entiérement. C'eſt à eux à qui nous devons ces fragmens précieux qui nous reſtent de cette mélodie.

On croit qu'Ambroiſe archevêque de Milan, en fut le premier reſtaurateur. Il eſt étonnant que l'hiſtoire eccléſiaſtique qui a ramaſſé tant de petites choſes, ne nous ait pas conſervé une des

plus grandes. Il ne ſerait pas indifférent pour les annales catholiques, de ſavoir qui eſt celui qui le premier a appris à toutes les nations chrétiennes à prier Dieu à l'uniſſon. Le pape Grégoire a achevé ce qu'Ambroiſe n'avait fait que commencer. Il n'éleva point l'édifice, il ne fit que mettre chaque pierre à ſa place. Ce chant d'égliſe prit ſon nom : c'eſt qu'il y a des reſtaurateurs plus utiles que les fondateurs. Lorſqu'un art reſte dans ſa premiere ſimplicité, on n'en parle point ; dès qu'il ſe perfectionne, les diſputes commencent. Les français ne voulurent pas chanter comme les italiens ; car ce n'eſt pas la premiere fois que les deux nations ſe querellerent pour ſavoir celle qui chante le mieux. Les choſes étaient fort irritées, lorſque Charlemagne parut : ce prince décida la queſtion, & jugea un grand procès. L'acte qui contient la ſentence ſe trouve dans une lettre latine dont je vais donner quelques fragmens, en m'attachant plus au ſens qu'à la lettre.

Il eſt dit dans celle-ci que le ſeigneur Charles étant venu à Rome pour faire ſes pâques avec monſeigneur l'Apoſtolique, il s'était élevé une guerre entre les Italiens & les Français, pour ſavoir qui chantait le mieux : ceux-là prétendaient, comme ils le prétendent encore aujour-

d'hui, avoir la voix plus claire & le gozier plus délié que les Français.

Ceux-ci soutenaient, comme ils le soutiennent encore, que leur chant avait plus de génie & de bon sens. Les Italiens disaient pour leur raison, qu'ils avaient eu pour maître de musique St. Grégoire qui était des plus propres à former la voix. Les Français ne purent pas alléguer une source si pure de leur chant. Il y eut de grosses paroles de part & d'autre. Les Français traitaient les Italiens de pédans, les accusant de chanter comme de vrais chantres; ceux-ci traitaient les Français d'ignorans & de sots, de grosses bêtes. L'affaire fut portée pardevant le seigneur Charles, qui les ayant fait assembler, leur parla ainsi : Dites moi, quelle est l'eau la plus claire & la plus pure? Est-ce celle que l'on prend à la source d'une fontaine, ou celle des rigoles qui n'en découle que de loin? Ils déclarerent tous que l'eau de source était plus pure que celle des rigoles, d'autant plus qu'elle venait de plus loin. Remontez donc, dit le seigneur Charles, à la fontaine de St. Grégoire dont vous avez altéré le chant. La sentence ayant été prononcée, les Français furent déclarés en plein consistoire de grosses bêtes en musique. Le seigneur Charles voulant remédier à cette

bêtiſe, demanda à monſeigneur le Pape, des maîtres de muſique pour corriger le chant français & faire de bons éleves à muſique en France.

Monſeigneur le Pape lui donna Théodore & Benoit qui étaient ſans doute les Farinelli & Caffarelli de ces tems-là. Ils avaient appris à chanter d'après l'école de St. Grégoire qui était le meilleur profeſſeur d'Italie. Ces maîtres partirent nantis de toutes les pieces en muſique ; ils firent une bonne pacotille, ſur-tout d'antiphonaires que St. Grégoire avait pris la peine de noter lui-même. Or lorſqu'un ſaint compoſe de la muſique, ce n'eſt pas pour rien.

Le ſeigneur Charles arrivé en France, envoya un de ces maîtres à Metz & l'autre à Soiſſons. Il n'eſt pas aiſé de dire pourquoi il n'en envoya pas un à Paris ; apparemment que ſes habitans n'avaient pas un goût décidé pour la muſique italienne comme ils l'ont aujourd'hui. Sans doute que le ſeigneur Charles, en faiſant des établiſſemens de chant, ſe réglait ſur le génie de chaque ville.

Cependant, malgré de ſi bons maîtres, les Français ne firent pas de grands progrès dans la muſique italienne. Il fallait qu'alors nous euſſions les mêmes défauts que les étrangers nous reprochent encore aujourd'hui ; car la lettre

latine dit que nous chevrottions en chantant, ce qui eſt tout juſte le vice que les anglais nous reprochent lorſqu'ils aſſiſtent à nos grands opéra.

Outre le plain-chant, il eſt une autre muſique d'égliſe, antérieure, qui fut celle des cantiques. Le premier qu'on chanta & qu'on danſa tout enſemble, fut le cantique des cantiques. On dit que les paroles & la muſique ſont de Salomon, divertiſſement qu'il avait compoſé pour le jour de ſes noces avec la fille du roi d'Egypte. Mais les théologiens qui voient toujours de plus loin que les hiſtoriens, prétendent que cette piece en muſique contient l'union de Jéſus-Chriſt avec l'Egliſe. Mr. de Cauſac mettait celle-ci au rang des meilleurs opéra de l'antiquité. Il y admirait le récitatif, les ſcenes, les ariettes, les duo & les chœurs. Mais ſon autorité n'eſt d'aucun poids, car lorſqu'il était perſuadé que le mariage de Salomon eſt un ſpectacle à muſique ſemblable à celui du Palais-Royal, il commençait déjà à ſentir les premieres atteintes de la maladie qui le rendit fou.

Cependant les peuples & les nations ne chantaient encore que des chanſons d'égliſe. Du tems du renouvellement des arts, on porte chez ſoi ce qu'on trouve établi dans les temples.

Le plain-chant fournit quelques idées pour la musique mondaine, comme on l'appellait alors; mais cette musique ne fit pas de grands progrès, & resta dans l'obscurité. Il régnait donc un profond silence dans la nature, lorsque l'europe vit paraître tout d'un coup une société entiere de nouveaux musiciens dont on n'avait jamais entendu parler, c'étaient les Provençaux qui se trouverent à la fois poëtes & musiciens. Il est d'abord étonnant qu'un peuple esclave qui avait croupi pendant une longue suite de générations sous le despotisme romain, montrât des talens qui ne naissent que chez les hommes libres; mais ils tenaient ces qualités du physique. L'empire du climat est le premier empire. Les Provençaux parcoururent l'europe avec leur musique & leur poésie qu'ils chanterent partout. Leur rime & leur chant étaient si féconds, que le pere Martin de Bologne qui a le plus grand magasin de musique ancienne, a six mille ariettes provençales. Il y a apparence que dans celles-ci, on ne trouve pas tant de roulades que dans celles qu'a chanté depuis le célebre Farinelli; car elles auraient écorché le gozier de tous les Provençaux.

Ces nouveaux maîtres de musique firent partout des éleves, & ces éleves devinrent plus

ou moins professeurs dans la proportion de la douceur du ciel sous lequel ils chantaient. Les Siciliens sur-tout se distinguerent, soit qu'ils tirassent leur mélodie de ces nouveaux chanteurs, ou qu'ils en créassent une eux-mêmes. Les Anglais noterent les accens de cette premiere musique, & établirent ce que nous avons appellé depuis le contre-point; science qui a retardé plus qu'on ne pense les progrès de cet art, & qui en le soumettant à des regles, lui a mis des entraves que la nature n'avait pas connues avant lui; ainsi nous devons à la nation la moins chantante de l'europe tous les principes du chant européen.

Cet art ayant été transplanté, les nations se le communiquerent de l'une à l'autre. On ne croirait pas que les Flamands, peuple froid comme les Hollandais, eussent été les premiers maîtres de musique des Italiens, nation vive, active & remuante, quoiqu'elle n'en convienne pas, car chaque peuple ne veut devoir qu'à lui-même le progrès de ses arts. Cependant les Provençaux ne firent pas en Italie de grands éleves. Dans le quinzieme & seizieme siecle on trouve cette musique plus reculée que la plupart des autres de l'europe; l'Italie ne paraissait pas même disposée à jouer un grand rôle en musique.

Le premier opéra qui se donna dans le monde chantant après la décadence de l'empire romain, fut à Florence. J'ai pris la peine de faire chercher cette piece musicale dont l'original est très rare, & qu'on ne trouve guere que dans les archives de la Toscane. Rien de plus absurde que cette composition. Si les Tartares faisaient de la musique, ils en feraient de meilleure. Le contre-point, la partie instrumentale, la vocale, les récitatifs, tout y est mauvais. C'était cependant le regne des Médicis, c'est-à-dire le siecle le plus éclairé après ceux d'Alexandre & d'Auguste. Il est étonnant que ces souverains qui jetaient leurs regards sur tous les arts, aient négligé celui-ci, au point qu'il portait l'empreinte des âges barbares. L'esprit philosophique avait pourtant éclairé le genre humain. Galilée avait enseigné aux hommes le chemin du ciel; son génie l'avait élevé jusqu'au firmament où il traçait la marche des astres. Raphaël avait perfectionné le dessein, il avait déployé un art dans la peinture qui laissait derriere lui toute l'antiquité. Les autres sciences avaient suivi cette émulation. La musique seule se ressentait de la rouille des tems d'ignorance. C'est que les plus grands princes qui font beaucoup de choses, en laissent toujours plus à faire après eux. Peut-être

que Louis XIV fut le ſeul qui en commençant un grand nombre d'établiſſemens, en finit davantage. C'eſt qu'il avait le ſecours de trois ſiecles éclairés qui lui avaient laiſſé des monumens dont il ſe ſaiſit, & qu'il mit à leur place. Les ténebres qui obſcurciſſaient le génie muſical, ne ſe diſſiperent pas encore. On continua à faire de la mauvaiſe muſique théatrale en Italie. Le génie de Lulli parut, & on commença à compoſer ſur des principes. Le contre-point n'était que des points, on en fit des notes. Cette muſique acquit aſſez de crédit pour exciter l'émulation des étrangers.

Toute mauvaiſe qu'était la muſique italienne, il fallait que celle des Français le fût davantage. La reine Médicis appella cet artiſte à Paris, qu'on regarda comme le dieu de la muſique. Dans les tems d'ignorance, les profeſſeurs les moins mauvais paſſent pour les meilleurs; c'eſt qu'on n'a aucune idée acceſſoire qui puiſſe perſuader que l'art qu'on perfectionne ſoit ſuſceptible de plus grande perfection que celle qu'on lui donne. Lulli prit le parti que les artiſtes devraient toujours prendre, lorſqu'ils ſont appellés dans un état étranger. Celui-ci ne changea pas entiérement la muſique françaiſe, il fondit quelques endroits faibles qui étaient ſuſceptibles de réforme,

me, & il laiſſa les autres comme il les avait trouvés. Par-là, il concilia le génie des nations françaiſe & italienne, & au lieu de ne faire qu'une muſique, il chercha à en perfectionner deux. Mais ce grand ouvrage était bien loin d'être conſommé. Lulli laiſſa des vuides immenſes à remplir.

Cependant l'on voit par les établiſſemens publics, qu'il faut que les gouvernemens d'Italie euſſent découvert de loin quelques lueurs de la révolution que cet art allait cauſer. Naples éleva des hôpitaux qu'on appella conſervatoires, où l'on apprit aux pauvres citoyens à chanter pour l'amour de Dieu. C'eſt de ces écoles de chant, que ſont ſortis ces fameux mendians qui ſont aujourd'hui tant de bruit en Europe. Les fondations de ces hôpitaux étaient des œuvres pies, établies afin que ces muſiciens chantaſſent la gloire du ciel; mais ils exalterent bientôt celle de la terre.

Veniſe fit le même établiſſement; on peut regarder ces hôpitaux comme les piliers de la muſique italienne; cependant elle ne fit pas de grands progrès. Sa barbarie dura encore. Ce ne fut guere qu'au commencement de ce ſiecle qu'elle ſortit de ce cahos où l'ignorance des âges précédens l'avait laiſſée. On peut regarder Co-

relli, Perez, Rinaldo, Jumelli, Pulli, Haſſe, Teradelias, Galuppi, Durante (le plus grand muſicien de tous, & qui aurait fait lui ſeul une muſique s'il n'en avait point trouvé de faite), Vinci, Leonardo Leo, Porpora & quelques autres maîtres qui les avaient précédés, comme ſes créateurs.

Comme la compoſition n'avait pas corrompu les compoſiteurs, & que l'art n'avait pas forcé la nature, ces profeſſeurs entrerent aiſément dans la carriere de la muſique, & la dirigerent ſur de vrais principes. C'eſt pour la premiere fois qu'on vit un art ſe perfectionner en quelque façon au moment de ſa naiſſance, & dégénérer enſuite à force d'étude & de combinaiſons.

Il y avait près de cent ans qu'on avait ouvert le théatre d'opéra en Italie, mais on y chantait ſans muſique, & on y repréſentait ſans repréſentation. C'étaient de mauvaiſes pieces, exécutées par de mauvais acteurs.

Ces nouveaux fondateurs changerent tout le plan du théatre lyrique. Ce fut un ſpectacle nouveau de voir des profeſſeurs ſans guide entrer dans une carriere qu'ils créaient en même tems qu'ils en jetaient les premiers fondemens; & c'eſt peut-être parce qu'ils n'avaient pas de guide, qu'ils ne s'égarerent pas; car dans les arts d'i-

magination, plus on imagine, & moins on approche de la perfection, parce que la nature eſt ſimple, & que ce qui eſt très-composé s'éloigne de ſes principes.

Ces premiers maîtres, dans leurs opéra, s'attacherent aux récitatifs; c'était là le fort de leur travail, parce que c'était là la piece. Comme l'opéra n'eſt qu'une tragédie notée, chaque partie du récitatif a une expreſſion analogue au ſujet; il a varié ſelon les accidens. Chacun de ſes endroits était lent, vif, gai, pathétique, ſelon que les événemens de l'intrigue le portaient, de même qu'on le voit aujourd'hui dans la tragédie parlante. Quand il était queſtion d'une cataſtrophe, l'acteur ou l'actrice, par le ſecours d'une muſique ſimple & peu composée, agitait les ſpectateurs, les touchait, les émouvait & leur faiſait ſentir la même paſſion dont il étoit lui-même agité. En un mot, le récitatif était l'opéra; de-là vient cette expreſſion dont les gens de théatre ſe ſervent encore aujourd'hui : *hò recitato a Milano, vado a recitare a Torino.* Ils ne ſe ſervent point du terme chanter, parce qu'on ne chantait preſque point, & qu'on ne faiſait que réciter. L'ariette ne vint qu'après. Je parle de la grande ariette, telle qu'on la chante aujourd'hui. L'acteur employait tout ſon talent à dire bien le

récitatif. Le ſilence qui regnait alors au théatre l'y invitait. La muſique qui ſuivait le récitatif était ſimple, dépouillée de notes ; l'expreſſion directe ſe fait toujours mieux ſentir que la réfléchie. L'acteur n'était point diſtrait par des ſons étrangers. La partie inſtrumentale de l'ariette était compoſée d'une petite ritournelle qui en annonçait le motif, & qui finiſſait au moment que le chanteur commençait. L'accompagnement ordinaire était avec le claveſſin, le violoncelle, un ou deux violons ; preſque jamais avec le corps de l'orcheſtre, à moins que ce fût avec les ſourdines. Il réſultait de ce ſilence que l'acteur qui ſentait qu'on l'écoutait, s'écoutait lui-même & s'obſervait de près. Comme le compoſiteur ne ſortait point de la nature, & qu'il faiſait la muſique pour des hommes, il les faiſait chanter en hommes, & non en oiſeaux. Il n'empruntait pas leur gazouillement pour exprimer les paſſions humaines : les tons aigus étaient bannis de la ſcène. Il ſuivait de cette mélodie ſimple & naturelle que l'acteur chantant commodément & ſans effort, tirait des ſons très-harmonieux. Ces ſons ſe répandaient par tout le théatre ; chaque ſpectateur entendait l'opéra. L'acteur n'étant pas obligé de courir après les notes, il en était plus le maître de ſon ſujet, ce qui lui

donnait la facilité d'y mettre toute l'expreffion qu'il voulait.

Les compofiteurs qui n'avaient d'autre mufique à faire que celle du chant, travaillaient les airs dans leur fujet. Ils modulaient chacun par le caractere qui lui était propre. La mufique de celui ou de celle qu'on a appellé depuis *il primo uomo*, *la prima donna*, n'était ni plus compofée, ni plus difficile que celle des autres. Le maître ne faifait point la mufique pour des noms, mais pour la piece. Si dans les derniers rôles il y avait des endroits qui demandaffent une grande expreffion, il l'y mettait, car l'opéra était pour tous les repréfentans, & non pas pour deux ou trois acteurs. Cette émulation d'un chacun faifait que la tragédie mife en mufique était chantée par tous ceux qui la compofaient. Bernacchi fut encore donné à cet âge pour le rendre illuftre. Celui-ci était de Bologne, ville autrefois le magafin de la mufique, & devenue aujourd'hui fon tripot. Il fit pleurer toute l'Italie par un chant qui était à lui; mais ce qui le rendit plus célebre encore, fut l'école de mufique qu'il ouvrit pour former des éleves. L'imagination eft effrayée en confidérant le nombre des moyens qu'il mit en ufage pour faire chanter. Cette école fut un vrai modele de perfection. Ce fut de celle-ci que for-

tirent ces fameux muſiciens qui firent tant de bruit dans le monde chantant; mais qui dégénererent bientôt pour avoir pouſſé cet art au delà des bornes que la nature lui a preſcrit.

Comme dans les profeſſions tout dépend d'un premier mouvement, & qu'un ſeul homme ſuffit pour exciter l'émulation, on trouva alors au delà de cent profeſſeurs des deux ſexes qui ſe diſtinguerent dans cet art, comme Farinelli, Egiptielli, Monticelli, Reggianelli, Caffarelli, Salimbelli, Appianini, Cariſtini, Eliſi, Amorevole, Raff, Balini, Babi, &c. &c. chacun avait ſa maniere de chanter qui lui était particuliere.

Les femmes qui donnent le ton par-tout, le donnerent à cette nouvelle muſique.

La Fecuſtina fut peut-être la premiere qui enfila huit notes d'un ſeul trait, & fit ce qu'on appella depuis *una volata* : cette volade fut comme l'avant-coureur de la décadence de la muſique.

La Cozzoni tira des ſons qui ſurprirent, mais qui ne toucherent pas; cependant elle acquit une haute réputation, car elle enfilait auſſi la volade.

La Teſi rendit la ſcène intéreſſante : elle donna de l'expreſſion à la muſique en faiſant paſſer dans l'ame des ſpectateurs ce qu'elle ſentait elle-même; avec une voix ingrate, elle ſe rendit agréable; c'eſt la premiere actrice qui a récité bien, en

chantant mal : quoique la nature l'eût privée de la beauté , elle forma de grandes paſſions. Ceux qui l'aimerent furent attachés à elle invinciblement. Lorſqu'une femme laide ſe fait aimer, qu'on l'aime long-tems , c'eſt qu'elle a des qualités indépendantes de celles de la beauté. Plus de vingt autres chanteuſes du même tems , qui ſe ſurpaſſerent l'une l'autre , donnerent une grande réputation à la muſique italienne par l'endroit même qui la défigurait. Mais ces talens des deux ſexes gâterent les talens : tout le monde voulut chanter comme Farinelli , mais perſonne ne chanta : chaque femme voulut imiter la Fauſtina , & perſonne ne l'imita. Il n'y a eu qu'un ſeul Egiptielli.

Un grand poëte qui parut alors , fit peut-être plus pour cet art , ſans être muſicien , que les maîtres mêmes qui le perfectionnerent.

Ce poëte était Pierre Metaſtaſio. Il eſt impoſſible de mettre plus de douceur, plus d'harmonie qu'il en a mis dans ſes vers. Un chacun peut juger de leur beauté , parce que chacun a une ame , & que cette ame eſt ſenſible. Cette poéſie a cet avantage , qu'elle eſt ſi harmonieuſe , qu'on pourrait la chanter ſans muſique , & former un opéra ſans note ; mais elle eſt combinée de maniere que le mode italien ſeul lui convient.

Lasciami, o ciel pietoso
 Se non ti vuoi placar
 Lasciami respirar
 Qual che momento;
Rendasi col riposo
 Al meno il mio pensier
 Abile a sostener
 Nuovo tormento. (*a*)

Pensa che figlia sei,
 Pensa che padre io sono;
 Che i giorni miei, che il trono;
 Che tutto io fido a te.
Della funesta impresa
 L'idea non ti spaventi;
 E se pietà ti senti,
 Sai che la devi a me. (*b*)



Se pietà da voi non trovo
 Al tiranno affanno mio,
 Dove mai cercar poss'io,
 Dachi mai sperar pietà?
Ah! per me dell'empie sfere
 Al tenor barbaro e nuovo!
 Ogni tenero dovere
 Si converte in crudeltà. (*c*)

(*a*) Dans l'opéra de Zénobie, act. I, scène V.
(*b*) Opéra d'Ipermnestre, act. I, scène II.
(*c*) *Ibid.* act. I, scène IX.

Tu m'involaſti un regno,
  Hai d'un trionfo il vanto ;
  Mà tu mi cedi in tanto
  L'impero di quel cuor.
Ci eſamini il ſembiante,
  Dica ogni fido amante
  Chi più d'invidià è degno ;
  Se il vinto ò il vincitor. (*a*)



Oh Dio ! non ſdegnarti :
  Lo vedi, lo ſenti,
  Non trovo gli accenti ;
  Non poſſo parlar.
Il cenno riſpetto ;
  Mà come ſpiegarmi,
  Se l'alma nel petto
  Mi ſento gelar. (*b*)



Ah ! ſe in ciel benigne ſtelle ;
  La pietà non è ſmarrita ;
  O toglietemi la vita,
  O laſciatemi il mio ben.
Voi che ardete ognor sì belle ;

(*a*) Opéra d'Antigone, act. I, ſcène VIII.
(*b*) Opéra de la naiſſance de Jupiter, ſcène III.

Del mio ben nel dolce aſpetto
Protegete il puro affetto
Che iſpirate aqueſto ſen. (*a*)

Qu'on mette de la muſique ſous ces paroles, on trouvera des ariettes italiennes : c'eſt que l'ariette eſt faite avant les notes. Qu'on traduiſe ces mêmes paroles en français, qu'on y mette des nottes, & on y trouvera une muſique qui n'eſt ni l'une ni l'autre, mais un mêlange confus qui ne rend ni l'expreſſion françaiſe, ni l'italienne.

Ce qui empêche qu'une nation chante comme une autre, eſt la différence de l'accent ou dialecte que la nature a donné différent à chacune. La recherche de l'accent de chaque peuple ſerait un morceau bien intéreſſant dans l'hiſtoire parlante de l'humanité. On y découvrirait la cauſe qui fait que dans un certain pays de la terre, on s'exprime ſur un ton plus haut ou plus bas, que dans un autre. Il n'eſt pas queſtion ici de l'accent grammatical, c'eſt-à-dire des regles de parler, qui ſont les principes de chaque langue, mais de cette chanſon que cha-

(*a*) Le héros chinois, act. I, ſcène II.

que nation chante en parlant. Vouloir réduire tous les peuples à la même harmonie, ce ferait prétendre que tous les peuples parlaffent la même langue. Il ne ferait pas impoffible de réduire toutes les nations au même idiome, ainfi qu'on voit aujourd'hui la françaife être devenue la langue univerfelle, c'eft une affaire de convention; mais il le ferait de faire exprimer tous les hommes avec le même dialecte, parce que c'eft une affaire de climat, & qu'on ne change pas la nature. C'eft fur-tout dans la douleur, la colere & la joie qui font les trois grandes ariettes de l'accent, que fa différence eft fenfible. La douleur parlante d'un Français n'a prefque rien de trifte, celle d'un Allemand eft flegmatique, celle de l'Anglais eft fombre, & celle de l'Italien eft furieufe. Il en eft de même des premiers mouvemens de colere qui excitent le jurement. Le *Taftitaftondo* d'un Allemand eft ronflant & reffemble au bruit du tonnerre. Le *god denn* de l'Anglais, eft monotone. Quand le Français a dit, le *Diable m'emporte*, il a fini l'oraifon funebre de fa colere. Celle d'un Italien eft plus forte, & plus chancelante. Son *Cofpetto di Dio*, *Cofpetto di Bacco*; forment toujours un dieze très-aigu.

Quoique le pleurer & le rire foient deux accens les plus généraux dans la nature, ils ne font

pas les mêmes dans les différentes nations. Qu'on y faſſe bien attention, & on trouvera qu'un Polonais ne pleure pas à l'accord d'un Ruſſe, & qu'un Suiſſe ne rit pas à l'uniſſon d'un Italien, & ainſi des autres qui ont chacun leur accent pleurant & riant. C'eſt ſur ces accens nationaux que le dialecte des théatres s'eſt formé. La tragédie, qui eſt la grande ſcène de notre monde héroïque, en eſt une preuve convaincante. Garik ſur le théatre de Londres ne chante pas Richard comme Lequint chante Oreſte ſur celui de Paris. La tragédie italienne a auſſi un dialecte différent de l'allemande. Si un nouveau légiſlateur dialectique voulait mettre toutes les tragédies de l'Europe à l'uniſſon, on ne s'entendrait plus au théatre. Il faudrait alors un interprete aux ſpectateurs pour leur apprendre ce qui ſe paſſe ſur la ſcène.

Mais c'eſt ſur-tout dans cette même muſique, qu'on cherche à rendre uniforme, qu'eſt le grand obſtacle de l'uniformité. Qu'un Français chante en italien, ſon accent le trahira. Il chantera dans le goût français avec des notes italiennes. L'Anglais qui exécute l'ariette, la ſiffle, l'Allemand la jure, le Tartare la renie, il n'y a que l'Italien qui la chante; c'eſt que ſon dialecte s'accorde avec cette muſique.

Mais indépendamment de l'accent vocal qui n'eſt autre choſe que l'inflexion de la voix plus ou moins forte, n'y a-t-il pas une expreſſion muſicale propre à émouvoir le cœur de toutes les nations ? Non, il n'y en a point : chacune a beſoin d'une muſique particuliere qui ſoit analogue à ſon ciel, parce que c'eſt de lui que dépend le degré de ſenſibilité des hommes qui habitent les différens climats de la terre. On a beſoin d'une muſique bruyante pour exciter les habitans du Nord, comme des cors-de-chaſſe, des trompettes, des tambours, des tymbales. Il faut lancer la foudre pour remuer le Ruſſe. Je ne parle pas de ces Ruſſes aimables & charmans qui ſe trouvent, ou ſe ſont trouvés au milieu de nous à Paris, comme les Chevalow, Arlow, & autres voyageurs de cette nation qui ont le cœur ſi ſenſible, que non ſeulement une ariette tendre, mais qu'un coup d'œil d'une jolie femme met tout en feu ; il eſt queſtion du corps de la nation que le climat rend preſque inſenſible. Les Suédois & les Polonois demandent une muſique forte & ſonore. Il ſuffit de vaudevilles aux Français pour les exciter. J'ai aſſiſté aux opéra d'Angleterre & à ceux d'Italie ; ce ſont les mêmes pieces, & les mêmes acteurs, mais dans l'un la muſique eſt ſi calme, & dans l'autre ſi

agitée, que cela tient de l'incroyable. C'eſt que le degré de ſenſibilité des deux nations eſt très-différent. Au milieu de tant de diſſonnances nationales, vouloir établir un accord parfait en muſique chez toutes les nations, c'eſt vouloir que le ſoleil ait par-tout la même influence, c'eſt-à-dire que tous les hommes aient la même ſenſibilité. Les plus célebres rimeurs du ſiecle ne manquerent pas de critiquer ſa verſion. Calzabiggi qui de financier eſt devenu poëte, eſt deſcendu exprès dans les Enfers (*) pour s'élever au deſſus de ce grand homme, mais cet effort d'imagination n'eut d'autre effet que d'enſevelir ſa poéſie au milieu des ombres des Champs-Elyſées.

C'était peut-être là le moment qu'il fallait choiſir pour s'emparer de la muſique italienne, & achever le ſyſtême de Lulli, mais c'eſt à quoi on ne penſa point. Voilà les hommes : ils ne ſaiſiſſent jamais l'inſtant où ils pourraient tirer parti des arts ; c'eſt toujours le haſard qui les décide, & comme le haſard n'a point de regle, ils ne ſauraient donner la raiſon pourquoi ils exercent un talent plutôt qu'un autre. On était ſi éloigné de prendre du goût pour elle, qu'on la regardait comme

(*) Il eſt l'auteur de l'Orphée.

un art ridicule, & on a attendu que ce même art fût bien gâté pour l'adopter.

La musique d'église se perfectionna : *vice versâ*, jusques là on avait chanté d'après le clergé, le clergé chanta d'après la musique théatrale : c'est qu'elle était simple & naturelle, & approchait beaucoup de ces plains-chants à qui elle devait tous ses progrès. Le *Stabat mater* de Pargolesi frappa par son harmonie & la douceur de ses accords. Marcello Vénitien fit verser des larmes par la mélodie qu'il mit dans les pseaumes de David. Tout tendait à perfectionner la musique, parce qu'elle avait pour guide la nature, lorsqu'un nouvel art la gâta. On voulut la rendre plus composée, plus sonore, plus gaie, plus brillante; à force de vouloir élever l'édifice, on le renversa : on y ajouta des passages de roulades, de volades; on fit beaucoup de cromes, de semi-cromes; après qu'on eut bien coupé les notes, il fallut couper les hommes pour les faire chanter. On eut recours à l'art pour faire chanter la nature. C'était la gâter dans son principe & vouloir arriver à la perfection par un défaut. Les Italiens furent les seuls qui imaginerent d'exercer la musique aux dépens de la postérité. Les autres nations chantantes aimerent mieux avoir moins de voix & plus d'hommes. Les Français

ne voulurent pas ſe ſéparer d'eux-mêmes. A l'égard des Eſpagnols & des Portugais, on leur aurait plutôt ôté la vie, que ce qu'ils regardaient comme le ſeul bien de la vie. La grande tuerie s'établit dans les Etats du Pape, Prince qui n'a jamais fait un grand cas de la population. Sa monarchie était déja remplie d'eunuques célibataires qui faiſaient vœu de n'être point hommes, & qui le rompaient ſouvent. Les chirurgiens devinrent des bourreaux d'autant plus cruels, qu'ils tuaient d'un ſeul coup des générations entieres. L'anatomie dévança la chirurgie, on diſſéqua les hommes avant qu'ils fuſſent cadavres.

Comme il fallait déſigner les lieux où étaient ces nouveaux théatres d'anatomie, les profeſſeurs mirent des enſeignes, & ces enſeignes donnerent ſouvent lieu à des équivoques plaiſans. Un Français qui venait de St. Jacques de Gallice & qui allait à St. Pierre de Rome, paſſant dans une petite ville de Romagne, avait beſoin de ſe faire raſer. Tandis qu'il cherche des yeux un lieu propre à cela, il lit ces mots ſur une boutique qui avait tout l'air de celle d'un barbier : *Quì ſi caſtra ad un prezzo ragionevole.*

Il entendait aſſez l'Italien pour ſavoir ce que voulait dire *prezzo ragionevole*, c'eſt une expreſſion que tout le monde qui n'a pas beaucoup

d'argent

d'argent, entend, & le pélerin était dans ce cas; mais pour ce qui est de la parole *si castra*, il ne la comprenait pas : cependant il crut qu'elle signifiait arracher le poil, raser, ou en un mot faire la barbe. Il entre : & comme il y avait une chaise à bras au milieu de la boutique, il s'y établit, & s'adressant ensuite au maître, il lui dit : *Signore*, *castratemi*. Le maître, après l'avoir examiné quelque tems, lui répondit : *Signor pellegrino*, *lo servo subito*. Il passe dans une arriere-boutique, & revient un moment après avec un instrument fait non pas pour raser, mais pour couper, & dit au pélerin : *Si volti se vuole ch'io gli faccia l'operazione. Come* ! *si volti*, répondit le Français étonné, est-ce que tu prends mon derriere pour mon visage? *Mà*, *signore*, *se lei vuole ch'io gli cava i testicoli*, *bisogna che si metta in quella posizione*. Au mot de *testicoli* & de *posizione*, le pélerin s'élance sur son sac & son bourdon, & ne fait qu'un saut de la chaise à la porte, en apostrophant ainsi le chirurgien, étant dans la rue : *come*, *birbante*, *tu vuoi cavarmi i testicoli*, *non tengo altri che questi due*, *e tu portarmeli via* ? Ces hommes ainsi mutilés, tout exprès pour chanter, s'appellaient les *soprani*. Leur premiere apparition dans la société, y causa une révolution en Angleterre, en Hollande, & autres pays du

Nord où ils ſe rendirent pour exercer leur art. On eut d'abord de la peine à ſe faire à leur figure, ils avaient en général la taille giganteſque, leur viſage était blême, ſans poil au menton, avec des jambes longues & les genoux gros.

La ſociété Européenne n'était pas accoutumée de trouver parmi elle des individus amphibies qui n'étaient ni hommes ni femmes; on les regarda d'abord comme des êtres d'un autre monde, puiſqu'ils n'avaient rien à laiſſer après eux dans celui-ci. Ils avaient la voix fort claire, ce qui fit que les femmes s'en approcherent les premieres. Comme ils tenaient aux deux genres, on ne ſut d'abord ſi on devait leur faire l'amour ou le leur laiſſer faire. Il fallut en venir aux expériences phyſiques. Les eunuques s'en tirerent le mieux qu'ils purent. Lorſqu'on ſut à peu près ce qu'ils valaient, on s'arrangea en conſéquence. Les femmes vertueuſes s'accoutumerent avec des hommes à qui il ne manquait qu'un juppon pour paſſer pour femmes. Le beau ſexe ſe fit à un amour inviſible qui ne laiſſait aucune trace. Les jeunes demoiſelles ſur-tout qui craignaient le voiſinage des hommes, ſe laiſſerent approcher des eunuques; elles trouvaient cet avantage avec eux qu'elles pouvaient s'oublier un moment ſans s'en repentir pour toujours. Lorſqu'on eut fait cette décou-

verte, les *soprani* devinrent fort à la mode, & comme chacune en voulut avoir un, il n'y en eut pas pour toutes. Dans leur premier établissement en Asie, on s'en était servi pour garder les femmes; dans ce second en Europe, les femmes les garderent. On les habillait quelquefois en filles, afin d'oublier qu'ils étaient des garçons, & on l'oubliait si bien, qu'on leur laissait prendre certaines libertés dont on ne se méfie pas entre personnes du même sexe.

La nation des eunuques ainsi fêtée ne manqua pas de se méconnaître; elle oublia sa bassesse, & porta de l'orgueil jusques dans son humiliation même.

Le premier coup que la corruption porta fut sur le récitatif théâtral; celui-ci devint monotone, sans goût, sans génie; l'acteur ne chanta plus, il parla, & parla mal. Cette premiere partie de la représentation de l'opéra, devint neutre. Elle ne tint ni à la tragédie par l'expression, ni à la musique par ses accens. Ce chant amphibie ne tenant ni de l'un ni de l'autre. La musique des ariettes fut encore plus vicieuse. On quitta cette heureuse simplicité qui en faisait tout le mérite, on corrompit la nature à force d'art; il ne fut plus question de chanter, mais de gazouiller; l'expression théatrale se perdit dans

une mer de notes. Chaque ariette devint une sonade de violon, que l'acteur exécuta sur l'instrument de son gozier. La volade à l'octave prit le dessus ; elle dirigea l'empire de l'opéra. La partie instrumentale étouffa la vocale. Un opéra fut formé de seize sonades & de deux grands concerto exécutés par le premier homme & la premiere femme. Le tambour, les tymbales, les trompettes, les cors-de-chasse furent substitués au claveffin ; chaque ariette annonça un bruit de guerre semblable à celui qui se fait entendre le jour d'une bataille. Au milieu de ce tintamarre militaire, l'acteur put détonner tant qu'il voulut. Il ne fut plus question de mélodie, mais de faire du bruit. Le compositeur qui sut agiter l'air avec plus de force, passa pour grand professeur. La scene fut changée en un bosquet de rossignols où chacun fit son ramage. Les tons aigus prévalurent ; celui qui ne sut pas détonner, ne sut pas chanter. L'acteur ne fut occupé que de courir après la note qui lui échappait, & de la prendre pour ainsi dire à la volée. Il n'y eut plus d'expression théatrale : toute l'action fut réduite en roulades, &c. &c.

Le même brigandage s'introduisit dans la musique d'église. Les quatre hôpitaux ou conservatoires de Venise firent chorus à cette corruption.

L'Emilia & la Polonia (*) firent autant de bruit dans leurs cloîtres que la Fauſtina en faiſait ſur le théatre d'Angleterre, ou de Pologne. Le *Salve Regina*, le *Tantum ergò* furent ſur le ton des ariettes. La répétition de ces ſpectacles ſe faiſait le ſamedi, & le dimanche était le grand jour de l'opéra. L'égliſe changée en parterre était remplie de ſpectateurs la plupart étrangers. Le billet qu'on prenait à la porte ne coûtait que *due ſoldetti*, ce qui faiſait que la ſalle était toujours pleine. Le violon, la flûte, le hautbois, le tympanon, l'orgue, le chalumeau, étaient tous du genre féminin; on y priait Dieu avec beaucoup de gaieté, car c'était toujours ſur le ton d'un rigodon ou d'un menuet. Les actrices de ce ſpectacle ſpirituel ne ſe voyaient qu'au travers d'une grille. Il fallait cependant que les nobles Vénitiens qui étaient leurs gouverneurs, les viſſent de plus près, puiſque l'organiſte de ces conſervatoires qui dirigeait l'orcheſtre, ſe trouva enceinte au grand ſcandale de celles qui ne l'avaient pas encore été. La muſique des égliſes ordinaires ne manqua pas de participer à cette nouvelle corruption. Une meſſe chantée devint un ſpec-

---

(*) C'était le nom de deux chanteuſes des hôpitaux des incurables & de la piété.

tacle pour les fideles ; on y trouva toutes les ariettes à la mode. Le *Kyrie* fut composé d'une Kyrielle de notes, & rien de plus gai qu'une élévation. Le plain-chant n'osa plus se montrer devant cette musique brillante ; il se réfugia dans quelques cloîtres, il y fut comme enseveli. Les tymbales, les tambours, les trompettes, se firent encore entendre dans les temples où on se rendit avec autant de gaieté qu'au théatre, parce qu'on y exécutait la même musique.

Malgré ce premier brigandage, Hasse, Jumelli, Polli, Galuppi & plusieurs autres maîtres de même génie, soutinrent un peu l'ancien goût, mais entraînés eux-mêmes dans les volades & les passages, les opéra se trouverent ensevelis dans des millions de notes. David Perez ne se laissa point aller à ce mauvais goût, toute sa musique tient à celle de Vinci ; mais il était le seul de son parti, ce qui l'anéantit entiérement.

Voilà la musique. Voici les musiciens. Commençons par les femmes. Au théatre, elles ont droit de preséance ; c'est leur empire. La scene est leur lit de justice où elles font valoir leurs loix.

Il n'y a point de pays sur la terre où les femmes s'adonnent plus à la musique théatrale, qu'en Italie ; & il n'y en a aucun où elles la

poſſedent moins. Sur trois ou quatre cents actrices qui exercent aujourd'hui la muſique, choſe incroyable! il n'y en a que cinq ou ſix qui ſachent la muſique; Mademoiſelle Gabrielli, Mademoiſelle Deamici, Mademoiſelle Taiber, &c. &c. celles-ci liſent la muſique à livre ouvert; les autres la liſent à livre fermé, c'eſt-à-dire ſans livre. Les premieres chantent à l'impromptu; les ſecondes chantent à loiſir.

Mais, dira-t-on, comment une actrice peut-elle jouer ſon rôle ſans le moindre principe de ſon art? Le voici : un animal muſical monté ſur deux pieds qu'en Italie on appelle *il ſignor maeſtro*, ſe rend chez la chanteuſe. Il frappe un morceau de bois qu'on appelle claveſſin; ce claveſſin rend des ſons, ces ſons forment des tons, & ces tons ſe trouvent dans ſes ariettes qu'elle apprend par cœur, & lorſqu'elle les ſait, elle va les chanter ſur le théatre d'un air auſſi ſuffiſant que ſi elle les tenoit de ſon talent; car Dieu garde à tous mortels qui oſeraient lui diſputer le titre de *virtuoſa* : elle arracherait les yeux d'un homme qui ſerait aſſez oſé pour lui dire qu'elle ne ſait pas la muſique.

Ces actrices ont une autre qualité diſtinctive, c'eſt que la plupart ne ſavent pas lire : il eſt vrai que la lecture ne leur eſt pas abſolument néceſ-

ſaire, car lorſqu'on apprend la muſique par cœur, on peut apprendre auſſi les paroles. Cette ignorance donne ſouvent occaſion à des qui-pro-quo aſſez plaiſans. Une chanteuſe qui donnait un concert à Padoue, mit ſur le claveſſin un air dont les paroles commençaient ainſi : *miſero pargoletto, il tuo deſtin non ſai*, & chanta celles-ci : *ſono in mare, non vedo ſponde, mi confonde il mio periglio*. Cependant comme il en coûterait trop de peine pour avoir à chaque opéra *il ſignor maeſtro*, la virtuoſa pour s'affranchir de ce ſoin, apprend par cœur une douzaine d'ariettes qui lui ſervent pour tous les opéra, moyennant quoi, la voilà muſicienne pour toute ſa vie ; elle va de théatre en théatre étaler ſon talent. Ce magaſin poſtiche de muſique, s'appelle en terme de l'art *il quareſimale*, nom qui a du rapport aux ſermons des prédicateurs qui vont prêcher dans une ville les mêmes ſermons qu'ils ont prêchés dans une autre, & qui ſont toujours nouveaux parce que l'aſſemblée eſt toujours nouvelle. Les plus grandes virtuoſes ont auſſi leur *quareſimale*; Mademoiſelle Deamici a chanté cette ariette dans preſque toutes les villes de l'Europe :

Si ſmariſce in tanto affanno
Agitata in cor queſt'alma,
Quando mai deſtin tiranno
Pace calma il core avrà ?

Ce ſermon aujourd'hui eſt un peu ſuranné, car il y a vingt ans qu'elle le prêche. Mademoiſelle Gabrielli n'eſt pas ſi ſermonaire : elle ſe contente de répéter quelques textes de la muſique qu'elle chanta jadis ; ce qu'elle a fait à Petersbourg avec beaucoup de ſuccès ; car cette nation qui eſt toute neuve en muſique n'entend pas les peres des ariettes. Pour s'accommoder à cette muſique, les maîtres ſont ſouvent obligés de donner des opéra à fragmens, où chacun met ſes airs ; ce qui eſt fort commode pour le compoſiteur qui n'a rien à faire, ainſi que pour la chanteuſe qui n'a rien à apprendre. Cela s'appelle auſſi un pot-pourri, mais il eſt quelquefois ſi pourri, que l'opéra ſent mauvais.

Autrefois celles qui ſe deſtinaient au théatre ſolfiaient pendant trois ans pour ſe former la voix, ſe faire à la modulation & à la meſure ; mais on a trouvé que cette voie était trop longue. On prend aujourd'hui le chemin le plus court, qui eſt de chanter ſans le ſavoir, & d'exercer la muſique ſans l'apprendre.

On ſent bien que lorſqu'on ne ſait pas lire, on ſait encore moins parler, ou ce qui eſt le même, on ne ſait pas bien parler, par conſéquent prononcer ; auſſi tous les opéra d'Italie ſe repréſentent en langue morte. Pour remédier à

cet inconvénient, on achete à la porte le maître de langue de l'opéra; c'eſt un petit livre qui dit ce que les acteurs chantent.

Dans tous les pays chantans, il faut une voix pour chanter; en Italie on n'en a pas beſoin, il ſuffit d'avoir le gozier flexible, & d'imiter le chant de quelque oiſeau, fût-ce celui du coucou, pour être admis au théatre & y jouer un rôle. Auſſi on peut dire de la plupart des opéra ce que l'oiſeau napolitain dit le jour de la répétition générale des bêtes: *oh mall'ora chiſto è la caſa dello Diavolo*! Il eſt aiſé de juger de la naiſſance de ces virtuoſes par leur éducation & leurs talens. En général elles peuvent prouver les quatre quartiers de roture.

Les eunuques ſont les plus grands muſiciens; condamnés en naiſſant à une profeſſion d'où ils doivent tirer leur ſubſiſtance, ils s'y livrent tout entiers, & y réuſſiſſent. Cependant quoique la république des eunuques ſoit aujourd'hui très-conſidérable, on n'y compte qu'un très-petit nombre de bons chanteurs. Il y a encore moins de bonnes baſſes-tailles; leur nombre eſt moindre que celui des eunuques.

Cependant l'Italie eſt remplie de théatres; chaque capitale, chaque ville, chaque village a preſque le ſien: on entend aujourd'hui des

ariettes là où jadis on n'entendit que le chant des oiſeaux. L'Angleterre qui eſt auſſi grande que l'Italie, n'a qu'un opéra. La France qui l'eſt beaucoup plus, n'en a pas davantage. Toutes les villes d'Italie ſont aujourd'hui à l'uniſſon. Alexandrie, Bergame, Bologne, Breſſe, Come, Cremes, Ferrare, Florence, Gênes, Livourne, Lodi, Mantoue, Milan, Modène, Naples, Novarre, Parme, Pavie, Plaiſance, Piſe, Rome, Sienne, Turin, Trieſte, Veniſe, Vérone, Forli, Rimini, Ancone, Peſaro, St. Jean, Regio, &c. &c. ont leur théatre.

On ſera peut-être bien aiſe de voir le code légiſlatif de toutes ces républiques à ariettes, d'autant plus que le célebre Monteſquieu, qui a parlé de tous les gouvernemens de l'univers, n'a rien dit de celui-ci. Lorſque l'Italie fut déclarée nation chantante, il ſe forma au milieu d'elle un commerce inconnu aux Syriens, aux Arabes, & aux Chaldéens. L'air fut mis en parti, & l'harmonie devint une induſtrie publique. On vit paraître des marchands d'ariettes, on appella ceux-ci entrepreneurs. Ils allaient de ville en ville faire chanter les muſiciens qu'ils avaient loués.

Comme dans tous les pays il s'établit une nouvelle branche de commerce, il s'y forme des

magaſins d'entrepôt : Bologne fut celui des chanteurs & des chanteuſes. On ne ſaurait trop dire pourquoi cette ville qui appartient aux ſucceſſeurs de St. Pierre , fut choiſie par la bande joyeuſe , préférablement à celles des autres états temporels , ſi ce n'eſt que le Pape en qualité de pere de miſéricorde , embraſſant tout , cette ville devint par-là le refuge des plus grands pécheurs.

Les chanteuſes ſe vendirent aſſez bien dans le commencement de leur établiſſement , mais inſenſiblement le commerce diminua , & les actions baiſſerent. Leurs véritables entrepreneurs aujourd'hui ſont le public. Ceux de théatre ne leur donnent gueres que pour acheter des rubans , des mouches & des gants. Elles ne ſe vendent plus au théatre pour chanter , mais pour y faire chanter les financiers , & elles font d'aſſez bons éleves dans ce genre de chant ; les Anglais ſur-tout ſont leurs meilleurs écoliers.

Dans les grandes villes où le luxe eſt toujours en proportion de la richeſſe publique , leurs honoraires leur ſont payés en diamans , boîtes , montres d'or & bijoux à brillans ; mais dans les petites , & celles qui ſont pauvres , comme dans la Romagne , ils leur ſont comptés en chapons , canards , oyes & faiſans. Ces denrées ſuivent

toujours le cours de la place. Lorſque les années ſont abondantes, on leur donne une bête par tête, mais quand elles ſont un peu ſtériles, on diviſe une bête en deux têtes. Cette diviſion me fait ſouvenir d'une hiſtoire arrivée à Ceſena, petite ville du Pape, qui eſt fort pauvre par la raiſon qu'elle appartient au Pape. Un ſeigneur du lieu ayant aſſiſté à l'opéra un dimanche qui eſt le grand jour des ſpectacles dans la Romagne, fut ſi enchanté du talent de la premiere & ſeconde actrice, qu'il leur envoya le lendemain un chapon pour les deux. Le domeſtique qui fut chargé de cette diſtribution du préſent, fit très-bien ſa commiſſion, leur déclarant l'intention du donateur. Les deux chanteuſes qui logeaient enſemble avaient la cuiſine en commun, mais les ménages étaient ſéparés. Comme le préſent était à moitié, les frais de la cuiſſon devaient être de même; chacune mit ſon fagot au feu, & quand le chapon fut rôti, on ne s'accorda pas ſur la diviſion. Ce partage fit plus de bruit que celui de la Pologne qui s'eſt fait ſans faire crier la poule. La premiere actrice prétendit qu'il lui revenait les deux ailes, une cuiſſe, & le croupion. La ſeconde actrice qui était napolitaine voyant ces prétentions, s'écria avec l'emportement de ceux de ſa nation: *Managgio dell'*

anima del Capone, e che cosa mangierò io? un C.....
La premiere actrice ne voulut pas démordre de ses prétentions; la seconde prétendit son droit: des paroles on en vint aux injures, & des injures on passa aux gourmades; & elles eurent le tems de s'arracher quelques poignées de cheveux avant que la maîtresse du logis vînt les séparer. L'affaire fut portée devant l'auditeur fiscal, car en Italie, lorsqu'il est question de coups, cela regarde le fisc. Comme le chapon formait le corps du délit, on le porta tout rôti chez le juge pour conviction du débat. On le posa en entrant sur une table de l'antichambre, en attendant que le juge prononçât sur le partage. L'affaire fut débattue juridiquement, & dans toutes les regles du barreau; les parties furent entendues tour à tour séparément, ensuite recolées & confrontées légalement, le tout sans avocat ni rapporteur pour éviter les frais des mangeurs. La premiere actrice qui parla la premiere prétendit que les deux ailes du chapon lui revenaient de droit à cause d'une ariette de Mr. Glouck qui avait beaucoup plu; & qu'à l'égard de la cuisse & du croupion, ils lui revenaient de droit pour sa quote-part. La seconde prétendait que le partage devait être égal à cause d'un petit menuet *del sassone* qui était dans

ſon rôle, & qui valait mieux que l'ariette du baron Allemand. (*)

Le cas était embarraſſant pour le juge. Un auditeur fiſcal ne ſait guere la muſique. Le tour du goſier & les volades ne ſont pas ſon fait : il ſait voler, mais c'eſt dans un autre genre. tandis que le fiſcal avait prononcé en faveur de celle qui devait manger le chapon, le chapon était déja mangé. Deux procureurs affamés, comme ils le ſont tous, étant venus ce matin à l'audience, appercevant la bête rôtiè ſur une table, n'en firent pas deux, ils la dépécerent & la mangerent toute entiere, de maniere que quand les deux virtuoſes vinrent pour jouir du chapon ſelon l'ordonnance du juge, elles ne trouverent plus que des os. Ceſana eſt pourtant la ville du pontife regnant, ce qui prouve que les plus grands princes chrétiens ne naiſſent pas toujours dans les villes les plus riches de la chrétienté.

Les théatres ayant augmenté en Italie, les mœurs dégénérerent avec eux ; le vice deſcendit de la ſcene & ſe répandit dans la ſociété générale. Les paſſions ſuivirent le génie de la

---

(*) Mr. Glouck.

musique : on peut dire qu'elles furent toutes à l'unisson.

Lorsqu'on fait un établissement vicieux dans une ville, la corruption n'est qu'en proportion rélative de cette ville ; mais lorsqu'on fait le même établissement dans chaque ville, la corruption est en proportion rélative de toutes les villes.

Le pays du Pape ouvrit lui seul vingt-quatre théatres ; c'était ouvrir une porte bien large à la débauche. Nos docteurs de morale qui se récrient tant sur les spectacles, nous font assez sentir le danger qu'il y a de les fréquenter.

Voici un autre inconvénient de la musique italienne, c'est-à-dire le peu de tems qu'on donne aux maîtres. L'entrepreneur leur envoie le sujet quinze jours avant l'ouverture du théatre pour composer la musique, ce qui est tout juste le tems qu'il faut pour l'estropier. Il est vrai que les professeurs ont imaginé un moyen très-court pour composer l'opéra le plus long. Ils ont des maîtres croupiers sous eux à qui ils font faire toute la partie du récitatif ; reste quinze ou seize ariettes. Sur celles-ci on en choisit trois qui travaillent, c'est-à-dire l'*aria cantabile*, l'*aria di bravora* & *il duetto*, moyennant quoi l'opéra est composé ; car les autres sont de petits menuets, des rondeaux,

deaux, & autres bagatelles en musique qui ne signifient rien. Voilà la clef de cette énigme que les maîtres Français n'entendent pas ; car lorsqu'on dit que Boranello a fait cinquante opéra, cela veut dire qu'il a fait cent ariettes & autant de *duo*. Il y a une autre cause de cette sécheresse de musique. Les professeurs n'ont pas le droit de faire valoir leurs talens. Il n'est permis dans un opéra qu'au premier Eunuque & à la premiere femme de chanter ; tout le reste doit psalmodier. C'est là la loi établie ; & un compositeur qui la violerait, serait regardé comme un professeur qui ignore les regles du théatre. Il faut même, pour faire briller ces deux personnages, qu'il gâte le reste de sa musique. C'est encore ici une loi fondamentale ; & les maîtres qui entendent leur métier, n'y manquent pas. Si malheureusement un second eunuque s'avisait de chanter mieux que le premier, ou qu'une troisieme actrice montrât plus de talent que la premiere, ce serait une dissonnance à musique capable de ruiner l'opéra, car alors les deux premiers acteurs qui ne veulent jamais être comparés aux seconds, se croiraient déshonorés par cette comparaison. En voici un exemple récent : la seconde actrice de l'opéra du théatre du concombre à Florence, de l'année passée, ayant

mieux chanté que la premiere, cette licence causa une révolution dans le spectacle. Celle-ci se plaignit amérement à l'entrepreneur de la violation de ses droits. Il y eut des factum imprimés à ce sujet ; car enfin, disait-on, s'il est permis à une seconde actrice de chanter aussi bien que la premiere, qui voudra s'engager pour premiere chanteuse ? Si ces exemples n'arrivaient tous les jours sur les théatres italiens, on aurait de la peine à croire que cet art fût arrivé à ce point de brigandage.

On croirait que par cette facilité de composer les opéra, on ne donnerait que du nouveau ; mais c'est précisément tout le contraire. Un étranger qui voyage en Italie court risque de faire deux cens lieues, & d'entendre tous les soirs le même opéra représenté par des compagnies différentes, sur-tout dans le genre comique qui est le goût dominant. Ce défaut de variété me fait ressouvenir d'une aventure assez plaisante à ce sujet entre deux voyageurs qui allaient à Venise & qui se rencontrerent passé Turin. L'un était un seigneur italien, & l'autre un milord anglais. Ils s'étaient connus à Londres où l'Anglais l'avait souvent défrayé des spectacles. L'Italien voulut prendre sa revanche en le défrayant à son tour du théatre. Ils allaient à petites jour-

nées. En arrivant à Milan, l'Italien mena l'Anglais au théatre à muſique où ils aſſiſterent à la repréſentation de la *Fraſcatana.* (*) Arrivés à Plaiſance, ils ſe rendirent au théatre où on donna la *Fraſcatana.* A Parme ils y trouverent la *Fraſcatana.* A Bologne on repréſentait la *Fraſcatana.* A Ferrare on joua la *Fraſcatana.* Enfin arrivés à Veniſe, qu'aurait-on donné ſi ce n'eſt la *Fraſcatana* ?

L'Anglais voyant que cette piece le ſuivait par-tout, alla s'imaginer que l'Italien ſon compagnon de voyage avait à ſa ſuite une troupe de campagne à ſes gages qui le ſuivait ; le ſoir comme l'Italien l'invita au théatre, le Breton lui dit : *Signore, ſempre Fraſcatana, ſempre Fraſcatana; datemi queſta ſera la ſerva padrona.*

Malgré la répétition de ces opéra, il n'y a pas de pays au monde plus fécond en opéra. Lorſque j'étais à Veniſe, il y avait un fameux défi entre un maître tailleur & un maître de muſique qui travaillaient à leurs pieces. L'émulation dans leurs arts était ſi grande, qu'à meſure que le tailleur coupait un habit le maître de muſique notait un opéra. Ce dernier l'emportait toujours

(*) Piece comique du M^e. de muſique Anfoſſi.

ſur le premier, ce qui faiſait dire qu'il avait plus de génie dans ſon art, que le tailleur; & s'il en faut juger par le nombre de ſes pieces, il juſtifiait ſa réputation.

Le mal eſt que le brigandage de la muſique italienne s'étend dans toute l'Europe. Il n'y a point de cour dans notre monde qui n'ait ſon brigandage italien. La contagion des roulades & des volades s'eſt communiquée chez toutes les nations chantantes. C'eſt aujourd'hui la grande maladie à la mode. Les ariettes ont pris le deſſus. Toutes les muſiques ont cédé à cette muſique. La France ſeule avait échappé à ce goût qui ne peut être que celui des Italiens; mais, comme on l'a déja vu dans la préface, la France eſt menacée d'une invaſion d'une ſorte de muſiciens qui juſqu'ici lui ont été inconnus. C'eſt ce qu'on peut voir par la requête ſuivante que les eunuques d'Italie doivent préſenter inceſſamment à Mr. de la Ferté.





A

REQUÊTE

PRÉSENTÉE

A Mr. DE LA FERTÉ,

Administrateur de l'opéra de Paris,

PAR LES EUNUQUES ITALIENS.

NOUS eunuques chantans, représentons très-humblement à votre très-excellente excellence, que nous trouvant sans testicules & sans nos maîtres, attendu que les sieurs Glouck, Picchini, Sacchini & Traetta sont employés à l'opéra de Paris, & que ceux qui nous restent, ayant flairé de loin les louis d'or, sont prêts à s'enfuir pour y aller offrir leurs services, nous sommes à la veille de nous trouver sans emploi; car si nos maîtres ne font plus d'opéra, comment chanterons-nous? Et si nous ne chantons pas, comment vivrons-nous? Nous vous supplions donc de nous renvoyer nos maîtres, ou de nous rembourser. Mais comme le remboursement est impraticable, nous vous conjurons de nous recevoir nous-mêmes à l'opéra; de cette

maniere vous aurez les ânes & les ânons, ou ſi vous aimez mieux, les vaches & les veaux, d'où vous pourrez traire la véritable muſique napolitaine ; car c'eſt en vain que vous voudrez donner de la muſique italienne ſans Italiens. Il eſt vrai qu'il faudra que le magaſin de l'opéra faſſe la dépenſe d'une école de langue pour nous apprendre à nous énoncer ſur le théatre ; car quoique nous ſachions aſſez du français pour ſavoir que *ſignore* veut dire *monſù*, que *anima mia* veut dire *ma ame*, que *caro bene* veut dire *un bien cher*, que *deſtin tiranno* veut dire *tiran deſtin*, nous ne ſommes pas aſſez au fait de la conſtruction pour jouer un rôle en français. Vous pourriez même en nous employant, vous paſſer des femmes en nous ſubſtituant à leur place ; vous ſavez que nous avons la voix auſſi claire qu'elles, ce qui ferait un coup d'état pour la ville de Paris, en prévenant par-là la ruine des plus grandes familles. Il faut qu'un adminiſtrateur porte ſes regards ſur l'économie civile. Un opéra compoſé d'eunuques n'eſt pas ſans exemple. Dans la capitale du monde chrétien où il eſt défendu au beau ſexe de paraître ſur la ſcene, les eunuques y chantent en cornette & en grands paniers, pourvu que ſous leurs juppons ils aient des culottes, car à Rome les

garçons habillés en filles ont beſoin de culottes ; & on dit qu'à Paris elles commencent à n'être pas mal néceſſaires.

Si le plan eſt de votre goût, & que vous vouliez remettre en figure ſur la ſcene du palais royal Mlle. Chevalier qui a fait ſi long-tems les honneurs de l'opéra, nous vous enverrons un grand eunuque ſuranné, qui a des ſons extrêmement aigus avec des élancemens de voix ſi frappans qu'on l'entendra du palais royal aux thuilleries.

Pour remplacer Mlle. Arnoud, ſujet d'un grand mérite, nous lui ſubſtituerons un vieux châtré ſec & ſans dents, méchant comme un âne noir, qui chante avec beaucoup d'expreſſion, mais preſque jamais en meſure. Comme cette chanteuſe aime beaucoup la porcelaine, il viendra avec lui un vieux Duc uſé qui lui ſervira de magots de la Chine.

A la place de Mlle. Dumenil, nous vous donnerons un très-joli eunuque qui joint l'eſprit à la figure, il eſt tout plein de talens. Il touche le claveſſin, pince la guittarre & la harpe comme un ange, bon muſicien, mais ayant une voix ingrate. Cet eunuque aime tant à plaire, qu'il voudrait plaire à tous, mais c'eſt en lui plutôt une coquetterie de cœur,

qu'une paſſion de l'ame ; il veut qu'on l'aime ſans s'embarraſſer d'aimer. S'il fait quelques tours dans le pays de Cythere, c'eſt ſans avoir un goût décidé pour le Dieu d'amour.

Pour jouer le rôle de Mlle. Roſalie, nous vous enverrons un eunuque que la nature n'a pas tout-à-fait achevé, car il lui manque trois lignes de nez, & ſix toiſes d'eſprit ; mais ce que la nature lui a refuſé d'un côté, elle le lui a donné de l'autre, car s'il a le nez petit, il a la bouche grande ; jouiſſant d'ailleurs d'un privilege attaché au théatre, haut, fier, ſuperbe, & impertinent ; le tout ſans avoir du talent.

Nous ſubſtituerons à Mlle. Duplan un eunuque qui a beaucoup d'éclat ſur la ſcene, mais qu'on ne connaît plus à la maiſon, d'ailleurs bon, franc & honnête. Nous ne vous dirons rien de ſa voix, vous l'entendrez.

A la place de Mlle. Duranci, nous vous enverrons un eunuque qui deſcend en droite ligne d'Eſope. Il eſt laid comme un ſinge, & ſur le marché, grimacier en chantant.

Pour remplacer Mlle. la Guerre, nous vous donnerons un eunuque qui a une belle voix, mais qui eſt méchant comme un Diable. Celui-ci ferait la guerre aux Dieux, s'il ne craignait de ſe brouiller avec les hommes dont il a beſoin.

A la place de Madame Larivée, nous vous donnerons un eunuque qui eſt arrivé dans ce monde au commencement de ce ſiecle, & qui chante aſſez bien pour un vieillard.

Au lieu de Mlle. Châteauneuf, nous ſubſtituerons un eunuque qui a une aſſez mauvaiſe voix & chante faux ; vous avertiſſant que celui-ci jure & blaſphéme comme un grenadier; s'il ne lui manquait les parties militaires, nous l'aurions fait ſoldat dans les troupes du roi de Pruſſe.

A l'égard des Dlles. des chœurs, nous vous enverrons une trentaine d'eunuques de tou âge de tout poil & de toute taille. Il y en a des vieux, des jeunes, des bruns, des blonds, des grands, des petits ; ceux-ci peuvent ſe tenir deux heures ſur leurs pieds, & repréſenter au théatre comme les figures qu'on voit dans les tapiſſeries de Flandre. A l'égard de leurs voix, comme ce ſont des invalides de l'opéra, & qu'on ne les a que pour faire du bruit ſur la ſcene, les trente ſujets que nous vous envoyons ſont excellens pour cela. La plupart croaſſent comme des corbeaux. Ils peuvent même imiter les grenouilles : de maniere que vous pourrez remettre l'opéra des Palatins de Mr. Rameau où il y a un grand chœur de ces inſectes.

Si vous vouliez auſſi relever quelques-uns de vos acteurs en hommes, nous pourrions vous envoyer d'excellens ſujets : par exemple, à la place de Mr. le Gros, nous vous enverrons une haute-contre qui repréſente le comte du tonneau. Celui-ci fait ſemblant d'avoir de l'eſprit, ce qui fait qu'il n'en a point. Il chante bien, mais la haute-contre que nous vous enverrons chantera mieux.

A la place de Mr. Larivée, nous vous enverrons une baſſe-taille qui a fort belle voix. Il poudrait autrefois des cheveux, aujourd'hui il friſe la muſique.

Mais comme il faut à l'opéra de Paris un magaſin de muſiciens pour doubler les malades ou ceux qui font ſemblant de l'être, ce qu'on peut regarder comme des chevaux de relais en muſique ; nous vous enverrons les eunuques ſuivans, ſavoir : Guadagni, Guarduccio, Manzoli, Tenducci, Aprile, Pacciarotti, Rauzini, &c. qui vous ſuffiront pour la doublure de l'opéra.

La plupart de ceux-ci ont reçu leur brevet d'invalides, & ſont morts muſicalement, mais ils ne ſauront pas plutôt qu'on veut les recevoir à l'opéra de Paris, qu'ils reſſuſciteront ; car les louis d'or chez nos très-chers freres les eunu-

ques, ont la vertu du fleuve Lethée ; ils oublieront leur âge. Guadagni eſt un jeune muſicien de ſoixante ans ; mais malgré cet âge, il a encore quelques tons doux, moëlleux & ſoutenus qu'il donne au public comme s'ils étaient tout neufs, quoiqu'il y a quarante ans qu'il s'en ſert. Jadis aimé des hommes & chéri des femmes. Un écrivain a dit de lui qu'il aurait donné des grands à la France & des princes à l'Allemagne, ſi le fatal couteau qui l'empêcha d'être homme, n'avait éteint en lui le germe de la génération. Guarduccio continue à ſuivre la ſcene malgré une fluxion de quarante ans qu'il a ſur la poitrine qui l'incommode beaucoup. Son fort eſt le cantabile qu'il ne chante plus, mais qu'il fait ſemblant de chanter.

Manzoli a plus d'argent que de voix. Mais tous ces muſiciens ſont propres pour le rempliſſage d'un opéra.

Tenducci eſt bon pour repréſenter Orphée dans les Enfers ; il l'a ſi bien repréſenté en Italie, que ſa réputation y eſt reſtée. C'eſt ce même eunuque qui s'eſt marié ſans avoir les deux témoins néceſſaires pour le mariage.

Pacciarotti a de la voix, du goût, & de la mélodie, & il chanterait bien s'il ne détonnait pas. On peut l'employer au grand tragique,

car il a eu un duel en Italie où il a bleſſé un ſeigneur Napolitain : s'il l'avait tué, on l'eût appellé mezzo-morto.

Aprile a la *furberia della ſcena.* Il s'exprime doucement & avec art, afin qu'on ne s'apperçoive pas qu'il chante avec une mauvaiſe voix.

Rauzini chante joliment, mais il eſt à craindre qu'il chante bientôt rondement, car il enfle de tous côtés.

Mais ſi abſolument vous voulez que le ſervice ſe faſſe par des perſonnes du ſexe à cauſe du dégoût que les pariſiens ont pour nos freres les eunuques, il faut que ce ſoit par des *virtuoſes* nationales ; car permettez-nous de repréſenter à votre très-excellente excellence, qu'il eſt ridicule de faire chanter les Françaiſes dans le goût italien. Le Parterre de Paris eſt une table ronde où chacun met ſon couvert pour ſon argent. Or il ne faut pas lui donner du vin de Florence à la place du vin de Bourgogne. Pour que les ariettes aient le goût du terroir, il faut qu'elles ſoient exécutées par des Napolitaines, des Romaines, des Florentines, des Bolonaiſes, des Milanaiſes, des Vénitiennes, des Turinoiſes &c. &c. En ce cas, nous pourrons vous fournir un aſſortiment complet d'actrices italiennes.

Nous vous enverrons Mlle. Gabrielli qui

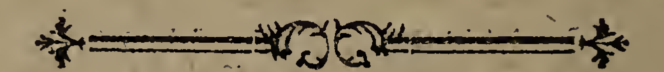
chante bien, mais qui chanterait mieux ſi elle n'avait fait en dernier lieu un petit opéra en Ruſſie qui lui gâta la voix. La piece était ſi naturelle, qu'elle était parlante. On dit qu'il eſt de la compoſition d'un jeune Milanais qui entend parfaitement cette partie de la muſique que nous appellons *la battuta*.

Nous vous enverrons par la poſte Mlle. Deamici qui eſt ſur les théatres depuis trente ans. Elle exécute le pizzicato, c'eſt-à-dire, elle chante pincé, mais à force de pincer, il ne lui reſte plus rien à pincer, car elle a fait auſſi de petits opéra qui lui ont gâté la taille & le goſier qui n'eſt plus ſi étroit. Elle eſt d'une famille très-roturiere; mais il ne faut pas être bien noble pour être reçu à l'opéra de Paris, il ſuffit de prouver le premier quartier.

Après celle-ci, nous vous enverrons Mlle. Taiber qui a une belle voix & eſt une très-grande muſicienne; mais elle a le malheur d'être Allemande, ce qui eſt le péché originel de la muſique italienne.

Enſuite nous vous expédierons la Dlle. Samparini. Les phyſiciens prétendent qu'à l'occaſion d'une grande bouraſque ſur mer qu'elle ſouffrit à ſon retour de Lisbonne, il s'eſt fait une petite excoriation dans ſon cerveau, ce qui fait dire aux médiſans qu'elle eſt folle.

Quoi qu'il en ſoit, au milieu d'une ſcene chancelante, pathétique, elle quitte ſon rôle pour un ballet héroïque; ainſi vous ferez d'une pierre deux coups; car vous aurez à la fois une chanteuſe & une danſeuſe. Elle eſt couverte de diamans; car elle vient de Portugal où les filles de théatre n'ont qu'à ſe baiſſer & en prendre; elle s'eſt baiſſée & en a pris.



Malgré ce brigandage, les Italiens prétendent être les meilleurs muſiciens de l'univers. Il faut le voir : *ut pictura poeſis erit*, dit Horace. Si cet auteur avait vécu dans notre ſiecle, il y aurait ajouté la muſique. Même génie, même ſavoir, même connoiſſance, même élévation d'eſprit. Comme ces trois arts ſont faits pour parler à l'ame, leurs tableaux doivent ſe reſſembler. Le peintre trace, le poëte écrit, le muſicien émeut. Quoique les figures ſoient différentes, les expreſſions ſont les mêmes.

Je cite Homere parce qu'on peut regarder ce poëte comme le pere de tous les arts. C'eſt lui qui enflamme l'ame de ce feu divin qui en échauffant l'imagination l'éleve au deſſus d'elle-même.

Il n'y a point de pays ſur la terre où la poëſie ſoit auſſi négligée qu'en Italie, c'eſt-à-dire

où il y ait moins de ces génies ſupérieurs dans cet art.

Il ſerait trop long de rapporter ici les cauſes de cette dégradation de l'eſprit humain ſous un ciel qui donna autrefois des Horace, Virgile & Lucrece à l'univers; la principale eſt le deſpotiſme, ſous lequel ce peuple gémit. Des eſclaves n'ont point de vertu: dans les vers des plus célebres poëtes italiens, on y découvre l'empreinte de leurs chaînes: à Veniſe cet art ſublime eſt éteint. La politique a craint que la liberté de la poéſie ne mît la république en bouts rimés. Les inquiſiteurs d'Etat ſont montés ſur le Parnaſſe, ils ont effrayé les muſes, le cheval Pégaſe s'eſt enfui. A Rome il n'y a que Paſquin qui ait la permiſſion de rimer, encore y a-t-il quelquefois des Papes qui le lui défendent. On ſait que Sixte-Quint fit couper la langue à un éleve de Paſquin qui avait mis en vers que ſa ſœur était blanchiſſeuſe. A Naples le gouvernement ne gêne gueres la poëſie, mais il n'y a point de poëte. Une nation qui paſſe ſa vie dans les fêtes & les divertiſſemens, n'a pas le loiſir de faire des vers.

La Toſcane en ouvrant ſes preſſes, a ſemblé vouloir ſe racheter de cette ſervitude, mais les Florentins n'écrivent en vers que de mauvaiſes

ſatyres. Ce n'eſt pas que ce peuple manque d'imagination, car le gouvernement ne peut pas tout ôter, mais cette imagination n'eſt pas reglée. Si on peut en juger par nos meilleurs poëtes, cette maladie vient de loin. L'Arioſte s'échappe dans les nues, il faut toujours courir après lui dans un autre monde. On a dit pour le juſtifier qu'Homere s'était élancé avec plus de rapidité hors de la nature; mais dans les plus grandes licences du poëte grec, on découvre une lueur de bon ſens, & un jugement qui le guide, & qui fait qu'on le retrouve, au lieu qu'on perd l'italien dans les nues.

Le Taſſe n'a point cette fievre ardente d'un poëte frénétique; mais au lieu de bon ſens, il remplit ſa jéruſalem de clinquant.

Le génie national dans cet art, eſt celui des ſonnets; mais cette verſification laiſſe l'eſprit comme elle le trouve : c'eſt un thême que la poéſie a donné aux Italiens, & que les poëtes font tous les jours. Reſte le génie de l'impromptu, claſſe de poetes que les Italiens appellent *improviſatori*; mais celle-ci n'eſt que la mémoire de la poéſie, ſemblable à la fameuſe Corilla (couronnée dans le capitole par des gens ſans talent, & détrônée dans la république romaine par des gens de bon ſens) qui fait

fait des vers ſans être montée ſur le Parnaſſe. Les Italiens regardent cette femme comme un prodige ; c'eſt que les prodiges ſont rares en Italie.

Qu'on ſe mette dans la tête cinq ou ſix cens bouts rimés, & on fera ſur le champ des vers ſur toute ſorte de ſujets ; mais il s'en faut bien que cette verſification ſoit la vraie ; les bons poëtes laiſſent l'impromptu aux charlatans de la poéſie. Cependant j'ai cité Métaſtaſio. Il eſt vrai que ce poëte lyrique a des touches divines ; Il eſt impoſſible de mettre plus de douceur, de cadence & d'harmonie dans une verſification chantante ; mais ce n'eſt pas la grande poéſie, celle qui tranſporte l'ame, l'agite & la rend convulſive. De tout cela à l'ariette du poëte romain, il y a une diſtance immenſe. Or ſi la premiere partie de l'imagination manque aux artiſtes, ſi leurs tableaux ſont louches, privés de ces peintures vives & hardies marquées au coin du ſublime, d'où les maîtres de muſique Italiens tireront-ils ces traits élevés qui caractériſent les grands hommes ? Ces maîtres ſe donneront-ils de l'imagination ? Mais d'où la prendront ils ? L'art de la muſique eſt il donc détaché des autres arts ? Peut-il s'élever ſur les débris des connoiſſances & du ſavoir ? Eſt-ce un génie

ſéparé des autres ? Toutes les idées qui embraſſent les connaiſſances ne ſe rapportent-elles pas à un premier principe ? Et ce principe n'eſt-il pas lié avec tous les autres ? N'ont-ils pas enſemble un rapport analogue ? Peut-on penſer mal en philoſophie, & raiſonner bien en muſique ?

La géométrie, les mathématiques, l'hiſtoire, la morale, ont un rapport avec l'harmonie, & elles tiennent toutes au calcul, à la meſure, aux gradations, aux changemens : Voilà la grande muſique philoſophique dont celle des artiſtes eſt fille.

Mais j'ai une raiſon de plus pour croire que les profeſſeurs Italiens manquent de génie propre à cet art. Preſque tous ceux qu'on y deſtine en Italie, ſont des gens de la lie du peuple : cela vient en grande partie du mépris qu'on a attaché à cette profeſſion juſtement dans le pays où on la diſtingue le plus. Cette prévention dont on ne ſaurait donner raiſon, ainſi que d'une infinité d'autres qui ne ſont pas plus raiſonnables, fait qu'il n'y a en général que des pauvres citoyens qui s'y attachent.

On a déja parlé des conſervatoires de Naples d'où ſortent les profeſſeurs. Ces hôpitaux en muſique ont leurs ſtatuts & leurs loix. La

premiere eſt d'y faire des éleves en chant & des joueurs d'inſtrumens. Ce n'eſt qu'après qu'on ne découvre aucune diſpoſition dans les hoſpitaliers apprentifs, qu'on les deſtine à la compoſition. Pendant ce premier exercice, point d'éducation, point d'autre étude, point de livres, point de littérature, point de connaiſſances, point de ſavoir. Le claveſſin dont l'éleve tire ſon art, eſt iſolé. Il ne tient à aucun genre d'érudition. C'eſt à force de battre ce morceau de bois, que le génie muſical doit lui venir. D'un autre côté le maître qui eſt chargé de cette école, eſt un homme dur, peſant, ſans goût, ſans génie, ſans imagination, qui ſe borne aux principes de ſon art. Ces muſiciens néceſſiteux ſortent de ces conſervatoires à l'âge de dix-huit à vingt ans, c'eſt-à-dire lorſque le génie eſt formé, & qu'il n'eſt plus tems de s'en donner un autre. Devenus ainſi profeſſeurs, & n'ayant d'autres moyens pour vivre que de profeſſer, ils font de la muſique. Leur début ordinaire dans le monde eſt un monopole ouvert. Dans les premiers opéra qu'ils donnent, ils ſe volent les uns les autres comme des voleurs de grand chemin. Le dernier compoſiteur d'opéra prend un morceau de l'un, un morceau de l'autre ; il s'empare d'une ſymphonie entiere, d'une ritournelle,

d'une ariette ; ſe ſaiſit d'un mot & d'un paſſage ; il raſſemble, unit & coud enſemble toutes ces vieilles idées, & en fait un opéra nouveau, ſans qu'il lui en coûte une ſeule idée. J'ai aſſiſté à Naples au théatre des Florentins à un opéra du célebre Pa........ qui était compoſé de pieces rapportées. Arlequin prétendait que cet opéra lui revenait de droit à cauſe de ſon habit qui eſt fait de trente-ſix pieces. On ſait que le génie plagiaire retarde beaucoup les progrès de cet art. Il en eſt des muſiciens comme des financiers : lorſqu'ils ont une fois goûté la douceur du monopole, ils n'en reviennent plus ; les artiſtes qui ne ſavent qu'une choſe ſont des gens bornés. Otez ces profeſſeurs du claveſſin, privez-les du papier rayé & de l'uſage des notes, & vous en faites des corps ſans ame, des êtres inanimés qui ne tiennent à la ſociété que par leur individu. Comme ils tirent tous leurs mouvemens de la meſure, il faut ne leur parler que meſure.

Lorſque je vis pour la premiere fois à Veniſe le célebre Anf....... je crus voir un automate, une machine montée ſur des fils d'archal. Qu'on imagine un homme d'un autre monde qui ignore ce qui ſe paſſe dans celui-ci, qui ne dit rien, qui ne ſait rien, qui ne con-

naît rien, qu'on ne peut entretenir ſur rien, qui n'a ni expreſſion ni ſentimens que ceux qu'il tire des croches, des cromes & des ſemi-cromes. Comme il avait laiſſé ſon ame ſur le tact de ſon claveſſin, je le priai de la reprendre, c'eſt à-dire d'exécuter une ariette de ſa compoſition, afin que je puſſe connaître ſon exiſtence; mais il ne voulut pas exiſter, ainſi je ne m'entretins ce jour-là qu'avec ſon cadavre. Tous les autres beaux génies de cette profeſſion ſont à peu près auſſi brillans.

Il vient toujours dans l'eſprit une idée, mais bien fauſſe, que nous devons aux Italiens les plus grands établiſſemens en muſique. A commencer par ſa méchanique, elle ne tient rien d'eux; ils ont laiſſé les notes comme ils les ont trouvées. L'écriture de cet art eſt telle qu'elle était dans les ſiecles les plus barbares. C'eſt l'antiquité qui a formé ſon édifice, ſes architectes modernes n'y ont pas ajouté une ſeule pierre. Cependant ce bâtiment ayant à loger un ſyſtême plus grand, plus immenſe, aurait dû s'étendre.

On ſait que les Grecs ſe ſervaient des lettres de l'alphabet pour noter leur muſique; cet alphabet était comme le nôtre compoſé de vingt-quatre lettres. Voilà bien de lettres pour ſi peu de tons; cependant ces lettres ne ſuffiſaient pas,

c'eſt qu'ils donnaient à chacune une figure différente à chaque différente ſituation par laquelle ils voulaient rendre un ton, & celle-ci pouvant varier à l'infini, & les lettres étant définies, elles devenaient inſuffiſantes. On doit juger par là combien nos notes doivent l'être, nous qui avons ajouté tant d'idées à la muſique en en faiſant une logique raiſonnée. Les Grecs étaient obligés d'employer les mêmes lettres pour former pluſieurs ſortes de notes, & celles-ci multipliées ne ſuffiſant pas, il fallut avoir recours au changement de figure. On les ſépara, on les accoupla, on les renverſa, on les coucha, on les coupa, on les mutila, ce qui augmenta ſi conſidérablement leur nombre, que Mr. Rouſſeau qui a pris la peine de les compter, en trouve mille ſix cents vingt; mais ce calcul n'eſt que ſur le ſyſtême de cette muſique définie, & non de celui qui en avançant le plus dans cet art aurait pu le rendre indéfini. Nos aſtronomes modernes ne nous parlent que des aſtres lumineux qui roulent ſur nos têtes; mais ſi quelque nouveau Galilée, par le moyen d'un verre plus parfait, portait notre vue au-delà du firmament, nous y en verrions une infinité d'autres que nous ne connaiſſons pas. Alors l'aſtronomie deviendrait un art beaucoup plus étendu qu'il n'eſt.

Cependant les Grecs n'avaient pas tant de caracteres muſicaux que nous ; mais comme chez eux ces caracteres changeaient de forme, ils devenaient auſſi nombreux que les nôtres. Une fois que toutes ces figures étaient gravées dans l'imagination, elles y reſtaient, & on était muſicien. Nous pourrions fort bien rétablir cette écriture, mais il faudrait l'appliquer à notre génie, & non à celui des Grecs, car lorſqu'un peuple n'eſt plus, on ne peut pas noter ſa maniere de penſer, puiſque cette maniere n'exiſte plus. Les Latins réduiſirent les notes à quinze, ſans qu'on puiſſe en donner d'autre raiſon, ſi ce n'eſt peut-être que leur génie en muſique s'était retréci. Grégoire, que Mr. Rouſſeau à l'uſage des proteſtans appelle l'évêque de Rome, & qui était un peu plus qu'évêque puiſqu'il était pape, & qui était un peu plus que pape puiſqu'il était ſaint, réduiſit les notes aux ſept premieres lettres de l'alphabet; ainſi le pays de la muſique ſe retréciſſait toujours, puiſque la huitieme lettre devenait frontiere.

Un moine, (car les moines commençaient déja à ſe mêler de tout) changea les notes; mais la perfection qu'il ajouta à cet art fut imperceptible, puiſqu'elle ſe réduiſit à quelques points qu'il leur ſubſtitua. Il y avait long-tems

que la muſique était retrécie dans ce pointillage lorſqu'on établit des notes, & qu'on leur donna une valeur. Cette gloire était réſervée à un chanoine français. Il n'était pas queſtion des Italiens lorſqu'on faiſait tant de changemens & de réformes dans la muſique. Ils étaient neutres dans cet art. En prenant la plume pour écrire, ils trouverent la beſogne faite, mais mal faite. Les notes telles que nous les avons aujourd'hui avec leurs pieds de mouches, gênent les compoſiteurs; elles ſont renfermées dans cinq lignes; on dirait que c'eſt la meſure juſte du génie muſical, dont le maître ne peut pas ſortir ſans détonner. La Baſtardina qui a ſix tons au-delà de la derniere ligne, embarraſſe les compoſiteurs, il faut qu'ils ajoutent des nouvelles rayes ou coupent la note par le milieu à chaque ſéparation, ce qui défigure le tableau de la muſique & gêne le chanteur qui eſt obligé à tout moment de compter à quelle ligne il ſe trouve.

L'écriture de la muſique telle qu'elle exiſte aujourd'hui eſt très difficile à lire : on paſſe ſa vie à l'apprendre, & on meurt ſouvent ſans la ſavoir. Il y a tant de choſes à obſerver dans celle-ci, que l'imagination en eſt ſurchargée. En apprenant à chanter par les notes, on fait preſ-

que toujours chanter avant d'apprendre les notes. Dans la lecture d'un livre d'aſtronomie & d'algebre, c'eſt-à-dire les deux ſciences les plus abſtraites, l'eſprit n'eſt point gêné par la combinaiſon des lettres, mais ſeulement par la penſée. Dans la muſique c'eſt tout le contraire, les notes ou les lettres mettent des entraves à la penſée. Nous liſons un tableau à livre ouvert, ſans avoir appris à lire en peinture. Serait-il impoſſible d'imaginer des ſignes repréſentatifs par leſquels on pût lire une ſonate comme on fait un livre, ou une ariette comme on lit un tableau ? C'eſt à quoi les Italiens qui paſſent leur vie à faire des notes n'ont jamais penſé. Il ne s'eſt point trouvé juſqu'ici des Raphael chez eux, pour m'exprimer ainſi, dans la peinture des notes.

Comme les Napolitains, les Romains n'ont montré aucun génie dans cette partie de la légiſlation muſicale, les Français qui avaient déja fait voir leur talent, l'ont encore déployé dans celle-ci. Mr. Sauveur & Mr. de Motz ont donné pluſieurs plans ſur une nouvelle écriture de muſique qui auraient beaucoup diminué les difficultés, s'ils avaient été adoptés; mais dans les arts comme en politique, il arrive rarement qu'on conſente de ſe défaire d'un bon ſyſtême pour en embraſſer un meilleur. Je rapporte ici

une de ces nouvelles méthodes de Mr. Rousſeau, que je tire de ſon ſavant dictionnaire de muſique : ce qui m'y engage, c'eſt qu'il n'y a guere eu juſqu'ici que les profeſſeurs qui aient lu ce livre, au lieu que beaucoup de gens qui ne le ſont pas liront celui-ci.

„ Les caracteres de la muſique ont un dou-
„ ble objet ; ſavoir, de repréſenter les ſons, 1°.
„ ſelon leurs divers intervalles du grave à l'aigu,
„ ce qui conſtitue le chant & l'harmonie. 2°. Et
„ ſelon leurs durées relatives du vîte au lent,
„ ce qui détermine le tems & la meſure.

„ Pour le premier point, de quelque ma-
„ niere que l'on retourne & combine la muſi-
„ que écrite & réguliere, on n'y trouvera ja-
„ mais que des combinaiſons des ſept notes de
„ la gamme portées à diverſes octaves, ou tranſ-
„ poſées ſur différens degrés ſelon le ton & le
„ mode qu'on aura choiſi. L'auteur exprime
„ ces ſept tons par les ſept premiers chiffres,
„ de ſorte que le chiffre 1, forme la note *ut* ; le
„ 2, la note *re* ; le 3, la note *mi* ; &c. & il les
„ traverſe d'une ligne horizontale, comme on voit
„ dans la planche F fig. 1.

„ Il écrit au deſſus de la ligne les notes,
„ qui, continuant de monter, ſe trouveraient
„ dans l'octave ſupérieure : ainſi l'*ut* qui ſuivrait

„ immédiatement le *ſi* en montant d'un ſemi
„ ton, doit être au deſſus de la ligne de cette
„ maniere —̣ı; & de même les notes qui
„ appartiennent à l'octave aigu dont ce *ut* eſt
„ le commencement, doivent toutes être au
„ deſſus de la même ligne. Si l'on entrait dans
„ une troiſieme octave à l'aigu, il ne faudrait
„ qu'en traverſer les notes par une ſeconde li-
„ gne accidentelle au deſſous de la premiere.
„ Voulez-vous au contraire deſcendre dans les
„ octaves inférieures à celle de la ligne princi-
„ pale : écrivez immédiatement au deſſous de
„ cette ligne, les notes de l'octave qui la ſuit
„ en deſcendant : ſi vous deſcendez encore d'une
„ octave, ajoutez une ligne au-deſſous, comme
„ vous en avez mis une au-deſſus pour monter,
„ &c. Au moyen de ces trois lignes ſeulement,
„ vous pouvez parcourir l'étendue de cinq oc-
„ taves ; ce qu'on ne ſaurait faire dans la mu-
„ ſique ordinaire à moins de 18 lignes.

„ On peut même ſe paſſer de tirer aucune
„ ligne. On place toutes les notes horizontale-
„ ment ſur le même rang. Si on trouve une
„ note qui paſſe en montant le *ſi* de l'octave où
„ l'on eſt, c'eſt-à-dire qui entre dans l'octave
„ ſupérieure, on met un point ſur cette note.
„ Ce point ſuffit pour toutes les notes ſuivantes

,, qui demeurent ſans interruption dans l'octave
,, où l'on eſt entré. Que ſi l'on redeſcend d'une
,, octave à l'autre, c'eſt l'affaire d'un autre point
,, ſous la note par laquelle on y rentre, &c.
,, On voit dans l'exemple ſuivant le progrès de
,, deux octaves tant en montant qu'en deſcen-
,, dant, notées de cette maniere :

,, 1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$ 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$ $\underset{\cdot}{7}$ 6 5 4 3 2 1 $\underset{\cdot}{7}$ 6 5 4 3 2 1

,, La premiere maniere de noter avec des li-
,, gnes, convient pour les muſiques fort tra-
,, vaillées & fort difficiles pour les grandes par-
,, titions, &c. La ſeconde avec des points eſt
,, propre aux muſiques plus ſimples & aux pe-
,, tits airs : mais rien n'empêche qu'on ne puiſſe
,, à ſa volonté l'employer à la place de l'autre,
,, & l'auteur s'en eſt ſervi pour tranſcrire la fa-
,, meuſe ariette *l'objet qui regne dans mon ame*,
,, qu'on trouve notée en partition par les chif-
,, fres de cet auteur à la fin de ſon ouvrage.
,, Par cette méthode, tous les intervalles de-
,, viennent d'une évidence dont rien n'appro-
,, che ; les octaves portent toujours le même
,, chiffre, les intervalles ſimples ſe reconnaiſſent
,, toujours dans leurs doubles ou composés : on
,, reconnaît d'abord dans la dixieme $\underset{+}{3}$ ou 13
,, que c'eſt l'octave de la tierce majeure. Les
,, intervalles majeurs ne peuvent jamais ſe con-

„ fondre avec les mineurs ; 24 ſera éternellement une tierce mineure ; la poſition ne fait rien à cela.

„ Après avoir ainſi réduit toute l'étendue du clavier ſous un beaucoup moindre volume, avec des ſignes beaucoup plus clairs, on paſſe aux tranſpoſitions.

„ Il n'y a que deux modes dans notre muſique. Qu'eſt-ce que chanter ou jouer en *re* majeure ? C'eſt tranſporter l'échelle ou la gamme d'*ut* un ton plus haut, & la placer ſur *re* comme tonique ou fondamentale. Tous les rapports qui appartenaient à l'*ut* paſſent au *re* par cette tranſpoſition. C'eſt pour exprimer ce ſyſtême de rapports hauſſés ou baiſſés, qu'il a tant fallu d'altérations de dièzes ou de bémols à la clef. L'auteur du nouveau ſyſtême ſupprime tout d'un coup tous ces embarras : Le ſeul mot *re*, mis en tête & à la marge avertit que la piece eſt en *re* majeur, & comme alors le *re* prend tous les rapports qu'avait l'*ut*, il en prend auſſi le ſigne & le nom. Il ſe marque avec le chiffre 1, & toute ſon octave ſuit par les chiffres 2, 3, 4, &c. comme ci-devant. Le *re* de la marge lui ſert de clef. C'eſt la touche *re* ou *D* du clavier naturel : mais ce même *re* devenu tonique ſous

„ le nom d'*ut*, devient aussi la fondamentale du
„ mode.

„ Mais cette fondamentale qui est tonique
„ dans les tons majeurs, n'est que médiante dans
„ les tons mineurs ; la tonique qui prend le
„ nom de *la*, se trouvant alors une tierce mi-
„ neure au dessous de cette fondamentale. Cette
„ distinction se fait par une petite ligne hori-
„ zontale qu'on tire sous la clef. *Re* sans cette
„ ligne, désigne le mode majeur de *re*, mais
„ *re* soussigné, désigne le mode mineur de *si*
„ dont ce *re* est médiant. Au reste cette distinc-
„ tion qui ne sert qu'à déterminer nettement le
„ ton par la clef, n'est pas plus nécessaire dans
„ le nouveau systême que dans la note ordi-
„ naire où elle n'a pas lieu. Ainsi quand on n'y
„ aurait aucun égard, on n'en solfierait pas moins
„ exactement.

„ Au lieu des noms mêmes des notes, on
„ pourrait se servir pour clefs, des lettres de la
„ gamme qui leur répondent ; *C* pour *ut*, *D*
„ pour *re*, &c. (voyez gamme.)

„ Les musiciens affectent beaucoup de mépris
„ pour la méthode des transpositions, sans doute
„ parce qu'elle rend l'art trop facile. L'auteur
„ fait voir que ce mépris est mal fondé, que
„ c'est leur méthode qu'il faut mépriser, puis-

„ qu'elle eſt pénible en pure perte, & que les „ tranſpoſitions dont il montre les avantages, „ ſont, même ſans qu'ils y ſongent, la véritable regle que ſuivent tous les grands muſiciens, & les bons compoſiteurs. (voyez tranſpoſition).

„ Le ton, le mode, & tous leurs rapports „ bien déterminés, il ne ſuffit pas de faire con„ naître toutes les notes de chaque octave, ni „ le paſſage d'une octave à l'autre par des ſignes „ précis & clairs; il faut encore indiquer le lieu „ du clavier qu'occupent ces octaves. Si j'ai d'a„ bord un *ſol* à entonner, il faut ſavoir lequel, „ car il y en a cinq dans le clavier, les uns „ hauts, les autres moyens, les autres bas, ſelon „ les différentes octaves. Ces octaves ont cha„ cune leur lettre, & une de ces lettres miſe „ ſur la ligne qui ſert de portée, marque à quelle „ octave appartient cette ligne, & conſéquem„ ment les octaves qui ſont au deſſus & au „ deſſous. Il faut voir la figure qui eſt à la fin „ du livre, & l'explication qu'en donne l'auteur, „ pour ſe mettre en cette partie au fait de ſon „ ſyſtême qui eſt des plus ſimples.

„ Il reſte pour l'expreſſion de tous les ſons „ poſſibles dans notre ſyſtême muſical à rendre „ les altérations accidentelles amenées par la

„ modulation; ce qui ſe fait bien aiſément. Le
„ dièze ſe forme en traverſant la note d'un trait
„ montant de gauche à droite, de cette maniere
„ *fa* dièze ♯ : *ut* dièze ♯ : on marque le bémol
„ par un ſemblable trait deſcendant; *ſi* bémol
„ ♭ : *mi* bémol ♭ : à l'égard du béquarre, l'au-
„ teur le ſupprime comme inutile dans ſon ſyſ-
„ tême.

„ Cette partie ainſi remplie, il faut venir au
„ tems ou à la meſure. D'abord l'auteur fait
„ main baſſe ſur cette foule de différentes me-
„ ſures, dont on a ſi mal à propos chargé la
„ muſique. Il n'en connaît que deux comme
„ les anciens; ſavoir : meſure à deux tems &
„ meſure à trois tems. Les tems de chacune
„ de ces meſures peuvent à leur tour être divi-
„ ſés en deux parties égales ou en trois. De
„ ces deux regles combinées, il tire des ex-
„ preſſions exactes pour tous les mouvemens
„ poſſibles.

„ On rapporte dans la muſique ordinaire les
„ diverſes valeurs des notes à celle d'une note
„ particuliere qui eſt la ronde, ce qui fait que
„ la valeur de cette ronde variant continuelle-
„ ment, les notes qu'on lui compare n'ont point
„ de valeur fixe. L'auteur s'y prend autrement :
„ il ne détermine les valeurs des notes que ſur
la

„ la ſorte de meſure dans laquelle elles ſont em-
„ ployées, & ſur le tems qu'elles y occupent,
„ ce qui le diſpenſe d'avoir, pour ces valeurs,
„ aucun ſigne particulier autre que la place
„ qu'elles tiennent. Une note ſeule entre deux
„ barres remplit toute une meſure; dans la me-
„ ſure à deux tems, deux notes rempliſſant la
„ meſure, forment chacune un tems; trois no-
„ tes font la même choſe dans la meſure à trois
„ tems; s'il y a quatre notes dans une meſure
„ à deux tems ou ſix dans une meſure à trois,
„ c'eſt que chaque tems eſt diviſé en deux
„ parties égales; on paſſe donc deux notes pour
„ un tems; on en paſſe trois, quand il y a ſix
„ notes dans l'une & neuf dans l'autre; en un
„ mot, quand il n'y a nul ſigne d'inégalité,
„ les notes ſont égales, leur nombre ſe diſtri-
„ bue dans une même meſure, ſelon le nombre
„ des tems & l'eſpece de la meſure: pour ren-
„ dre cette diſtribution plus aiſée, on ſépare, ſi
„ l'on veut, les tems par des virgules; de ſorte
„ qu'en liſant la muſique, on voit clairement
„ la valeur des notes, ſans qu'il faille pour cela
„ leur donner aucune figure particuliere. (voyez
„ pl. F, fig. 2.)

„ Les diviſions inégales ſe marquent avec la
„ même facilité. Ces inégalités ne ſont jamais

„ que des ſubdiviſions qu'on ramene à l'égalité
„ par un trait dont on couvre deux ou plu-
„ ſieurs notes. Par exemple, ſi un tems contient
„ une croche & deux doubles croches, un trait
„ en ligne droite au deſſus & au deſſous des
„ doubles croches, montrera qu'elles ne ſont
„ enſemble qu'une quantité égale à la précé-
„ dente, & par conſéquent qu'une croche. Ainſi
„ le tems entier ſe trouve diviſé en deux parties
„ égales ; ſavoir, la note ſeule, & le trait qui
„ en comprend deux. Il y a encore les ſubdi-
„ viſions d'inégalité qui peuvent exiger deux
„ traits ; comme ſi une croche pointée était ſui-
„ vie de deux triples croches, alors il faudrait
„ premiérement un trait ſur les deux notes qui
„ repréſentent les triples croches, ce qui les
„ rendrait enſemble égales au point ; puis un
„ ſecond trait qui couvrant le trait précédent
„ & le point, rendrait tout ce qu'il couvre
„ égal à la croche. Mais quelque vîteſſe que
„ puiſſent avoir les notes, ces traits ne ſont ja-
„ mais néceſſaires que quand les valeurs ſont
„ inégales, & quelque inégalité qu'il puiſſe y
„ avoir, on n'aura jamais beſoin de plus de
„ deux traits, ſur-tout en ſéparant les tems par
„ des virgules, comme on verra dans l'exemple
„ ci-après.

„ L'auteur du nouveau ſyſtême emploie auſſi „ le point, mais autrement que dans la muſi- „ que ordinaire; dans celle-ci le point vaut la „ moitié de la note qui le précede; dans la „ ſienne, le point qui marque auſſi le prolon- „ gement de la note précédente, n'a point d'au- „ tre valeur que celle de la place qu'il occupe. „ Si le point remplit un tems, il vaut un tems, „ s'il remplit une meſure, il vaut une meſure; „ s'il eſt dans un tems avec une autre note, il „ il vaut la moitié de ce tems. En un mot le „ point ſe compte pour une note, ſe meſure „ comme les notes; & pour marquer des tenues „ ou des ſyncopes, on peut employer pluſieurs „ points de ſuite de valeurs égales ou inégales, „ ſelon celles des tems ou des meſures que ces „ points ont à remplir. Tous les ſilences n'ont „ beſoin que d'un ſeul caractere, c'eſt le zéro. „ Le zéro s'emploie comme les notes & comme „ le point. Le point ſe marque après un zéro „ pour prolonger un ſilence, comme après une „ note pour prolonger un ſon. (voyez un „ exemple de tout cela pl. F, fig. 3.) „

On a dit auſſi que les Italiens poſſedent parfaitement les regles de la muſique; mais ceci n'eſt pas encore exact. Tout le contrepoint italien eſt aujourd'hui renfermé dans la tête d'un

moine franciſcain. Il faut que les maîtres lui aillent baiſer la ſandale pour avoir de la muſique, comme on va baiſer la mule du Pape pour avoir des indulgences. On dirait que cette ſcience s'eſt bannie de la ſociété civile, qu'elle a pris l'immunité en ſe retirant dans un cloître. Je ne dis pas qu'un religieux ne puiſſe être un grand ſaint, mais je dis qu'il arrive rarement qu'il ſoit un grand homme, ſur-tout dans les arts de goût & de génie. Ce moine ſait quelle tierce, quelle quarte, quelle quinte, & quelle octave eſt plus propre qu'une autre à émouvoir l'ame, & à faire une plus vive impreſſion ſur les ſpectateurs dans un parterre de l'opéra. Quoique St. François ne fût pas un grand muſicien, c'eſt aujourd'hui d'une de ſes maiſons d'Italie que partent tous ces morceaux de contre-point vifs & voluptueux qui ſéduiſent le cœur.

Un courtiſan étant chargé de préſenter un évêque à Louis XIV, qui n'avait d'autre mérite que celui de la danſe, lui dit : Sire, je vous préſente Monſeigneur l'évêque de Mirepoix, c'eſt le prélat de votre royaume qui danſe le mieux le menuet. Si quelque monarque paſſait à Bologne, on pourrait lui dire en lui préſentant ce moine : Sire, je vous préſente le pere Martin qui fait chanter les filles de l'opéra très-bien. Il

eſt vrai que ce révérend a un magaſin aſſorti de toutes pieces en muſique. Au lieu des peres de l'Egliſe dans ſa bibliotheque, on y trouve les peres à rigodons. A la place de la vie de St. Vincent, on y trouve les ouvrages de Vinci; au lieu des écrits de St. Leon, les opéra de Leonardo Leo; ſans compter quinze mille volumes ſur l'art de chanter, monumens bien reſpectables pour une communauté religieuſe.

Les regles d'un art ne ſont point l'art. Ceux qui ont donné les meilleures loix ſur la tragédie en ont fait de fort mauvaiſes. J'ai aſſiſté à une meſſe de ce grand maître en contre-point à Bologne, où j'ai bâillé très-profondément. Ce Révérend m'ennuyait dans toutes les regles de l'art; il me donna ſur-tout un *Kyrié* rempli de Kyrielles en muſique communes & triviales. C'eſt qu'il manque du génie pour la muſique: génie qu'il faut diſtinguer de ſes principes. L'un eſt le corps de la muſique; & l'autre eſt l'ame qui fait mouvoir ce corps. Le premier n'a beſoin que d'un eſprit de calcul. Il faut au ſecond un génie muſical. L'école de ce franciſcain eſt bonne, mais ſon imagination ne vaut rien; or celle-ci eſt la premiere partie de l'ariette, là où elle manque, les regles ne peuvent point y ſuppléer; on peut le comparer à un architecte qui

jette les fondemens d'un édifice; mais qui manque par le dessein; ou à un peintre qui place bien ses figures, mais qui n'a point de coloris. Si ce pere n'avait passé toute sa vie à combiner des notes, peut-être auraît-il mieux réussi dans la composition : peut-être aussi y eût-il échoué; car il y a des esprits géometres qui ne sont propres qu'à calculer des nombres, unir des points & rapprocher des figures.

La plupart des maîtres Italiens poussent l'ignorance jusqu'à ne pas connaître les principes de leur art. L'acoustique qui en est la partie théorique, leur est entiérement étrangere. Ceux qui font les meilleurs opéra ne savent pas raisonner, ou raisonnent mal en musique. Il est certain que la pratique est la meilleure maîtresse des arts, c'est elle qui les perfectionne, mais c'est la théorie qui les guide; celle-ci est fondée sur des recherches, des réflexions, des études & des connaissances qui sont tout-à-fait indépendantes de la pratique, quoiqu'elles forment le praticien, c'est-à-dire le professeur. Mr. Rameau est un grand artiste parce qu'il raisonne parfaitement sur son art. On voit par son traité sur l'harmonie qu'il eût fait lui seul une musique. Mr. Jean-Jacques Rousseau est aussi un grand théorien en musique, peut-être n'en est-il pas

meilleur muſicien ; mais il a tout ce qu'il faut pour l'être ; non ſeulement il connaît quelques parties, mais encore toutes les parties de cet art, & les embraſſe dans toute leur étendue. Il en ſait plus lui ſeul que dix maîtres Napolitains. Il eſt certain que les Français ſont plus grands théoriens en muſique que les Italiens. On trouve vingt ouvrages français ſur la muſique, contre un italien ; car ce qu'en a écrit le Pere Martin, n'eſt que l'hiſtoire de la muſique, & non la théorie de la muſique. Un préfet de college aurait pu faire ce livre comme lui s'il avait eu les mêmes matériaux qui l'ont aidé à le faire. Il faut diſtinguer les annales d'un art d'avec ſon acouſtique.

Il y a plus ; la plupart des profeſſeurs italiens pouſſent l'ignorance juſqu'à n'en pas comprendre la théorie. Je n'en connais pas ſix en Italie qui ſoient en état de lire Mr. Rameau. Un grand nombre même ne le connaît point ; c'eſt que la plupart compoſent toujours & ne liſent jamais. Je ne prétends point dire par là qu'un grand théorien ſoit un grand muſicien ; l'acouſtique ne fait pas le profeſſeur, c'eſt le génie, mais lorſqu'il en eſt accompagné, il fait le grand profeſſeur.

Non-ſeulement les maîtres modernes n'ont pas

ajouté une ſeule lettre à l'écriture de la muſique, mais même un ſeul échelon à ſon échelle pour arriver avec plus de facilité aux ſons les plus aigus, ce qui eût été une grande commodité pour les chanteurs italiens qui voltigent continuellement ſur la gamme ou octave, & qui ſont toujours eſſoufflés lorſqu'ils arrivent au bout à cauſe que les eſcaliers ſont durs & pénibles. Mr. Jean-Jacques Rouſſeau dit dans ſon dictionnaire que le ſyſtême diaſcolique préſent eſt le meilleur. Mais eſt-ce là ſon dernier mot? La ſentence eſt-elle irrévocable ? Il veut dire ſans doute celui que nous connaiſſons ; mais ne pourrions-nous pas en connaître un qui vaudrait mieux ? Lorſqu'on eſt habitué aux principes d'un art, on ne voit que ces principes, jùſques à ce qu'un grand génie net ſe forme, en découvre d'autres, & les communique à l'univers.

Les Grecs qui, comme on vient de voir, avaient tant de notes, n'avaient que quatre tons dénominatifs à leur échelle. Ils répétaient les mêmes notes de tétracorde en tétracorde. St. Grégoire changea les tétracordes en eptacordes ou ſyſtême de ſept cordes. Ce changement qui nous paraît de peu de conſéquence, (car on trouve toujours facile ce qui eſt fait) cauſa une révolution dans la muſique. Ce pape, comme on

l'a déja vu, exprima ces ſept notes avec les ſept premieres lettres de l'alphabet. Arétin, dont j'ai parlé auſſi, crut que c'était une honte pour la nation après tant de ſiecles d'être encore à l'A, b, c, d, de la muſique, donna un nom français aux ſix premieres, mais pour la ſeptieme il ſe trouva ſans doute au bout de ſon français, car il ne lui en donna aucun. Il fallut pluſieurs générations pour ſavoir comment on appellerait celle-ci. Après bien de recherches, on lui donna le nom de *ſi*, nom qui n'a point fait fortune chez toutes les nations de l'Europe, car pluſieurs n'ont pas voulu l'adopter, quoique la ſyllabe *ſi* en italien ſoit affirmative. Mais ſi on n'a pas tenté à renverſer la grande échelle, qu'on appelle Diatonique, avec laquelle on monte à tous les tons de la muſique, on a fait des eſſais de réforme ſur la ſemi-tonique, comme on le voit par les nouveaux ſyſtêmes qui ont paru; celui ſur-tout de Mr. Salmon dont l'expérience a été faite devant la ſociété royale. Mais toutes ces découvertes ſont dues aux Français, & non aux Italiens.

Les nations du Nord donnent aux Italiens les meilleures pieces de muſique; mais ſont-elles en cela de bons juges? L'art de la compoſition eſt ſi vaſte, il réunit tant de parties, qu'on peut

le regarder comme le premier talent. Il ne ſuffit pas d'en connaître les principes ; avec les meilleures regles ſur la muſique, & par une fatalité particuliere à cet art, il arrive ordinairement que ceux qui s'attachent trop ſcrupuleuſement à ſes loix, ſont froids & inſipides. Il ſemble que le génie de la muſique ainſi que celui de la poëſie ne veut point d'entraves : tout ce qui le gêne l'affaiblit. Homere s'élance dans les airs & abandonne la terre à ces poëtes médiocres qui dans leurs écrits ſont faits pour l'habiter. Milthon deſcend dans les enfers & parcourt toutes ces voûtes ſouterreines à la tête de pluſieurs légions d'anges rebelles, &c. &c.

Pour ſe diſtinguer dans cet art, il faut ſavoir remplir des accords, les choiſir, les préparer ; les réunir, les former, éviter les diſſonnances, trouver des baſes fondamentales, ſentir la différence des meſures, poſſéder toutes les parties élémentaires ; mais avec toutes ces regles, comme le remarque fort bien l'auteur que je cite ſouvent, on n'eſt pas plus près de ſavoir la compoſition, qu'on l'eſt d'être orateur avec celles de la grammaire ; le véritable génie de la compoſition eſt dans ſon génie. Mais qu'eſt-ce que ce génie ? il eſt difficile de le définir. On peut dire ce qu'il n'eſt pas, mais on ne peut pas dire ce

qu'il eſt. C'eſt un caractere particulier de l'eſprit, un don du ciel, un feu qui brûle, qui tourmente l'ame en l'agitant. C'eſt lui qui a fait le chancelier Bacon, Locke, Newton, Fontenelle, Paſcal, Corneille, Racine, la Bruyere, Monteſquieu, Voltaire, d'Alembert, Rouſſeau, & dans le genre dont il eſt ici queſtion tous les grands hommes que j'ai déja cités. Il n'y a rien à ajouter au portrait qu'en fait le même Mr. Rouſſeau.

„ Ne cherche point, jeune artiſte, ce que c'eſt „ que le génie. En as-tu, tu le ſens en toi-même; n'en as-tu pas, tu ne le connaîtras jamais. Le génie du muſicien ſoumet l'univers „ entier à ſon art. Il peint tous les tableaux par „ des ſons; il fait parler le ſilence même; il rend „ les idées par des ſentimens, les ſentimens par „ des accens, & les paſſions qu'il exprime, il „ les excite au fond des cœurs. La volupté par „ lui, prend de nouveaux charmes; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris: il brûle „ ſans ceſſe & ne ſe conſume jamais. Il exprime „ avec chaleur les frimats & les glaces; même „ en peignant les horreurs de la mort, il porte „ dans l'ame ce ſentiment de vie qui ne l'abandonne point, & qu'il communique aux cœurs „ faits pour le ſentir; mais hélas! il ne ſait rien

„ dire à ceux où ſon germe n'eſt pas, & ſes pro-
„ diges ſont peu ſenſibles à qui les peut imiter.
„ Veux-tu donc ſavoir ſi quelque étincelle de ce
„ feu dévorant t'anime? Cours, vole à Naples
„ écouter les chefs-d'œuvre de Leo, de Du-
„ rante, de Jomelli, de Pargoleſe, &c. "

Je ſuis cependant fâché qu'il envoie l'homme de génie à Naples, pour ſavoir s'il en a; je crois que cette découverte pourrait tout auſſi bien ſe faire à Paris.

Cependant ce génie, tout indépendant qu'il eſt par ſa nature, eſt ſujet lui-même à des variations, parce que les choſes ſur leſquelles il eſt fondé, changent, comme les goûts, les mœurs, les manieres, les façons de penſer, les amuſemens, les plaiſirs, les divertiſſemens, en un mot la ſociété qui en ſe repliant ſur elle-même montre continuellement de nouvelles façades. C'eſt ſur celles-ci que le compoſiteur doit fixer ſes regards; mais pour les voir dans leur point de vue, il faut les connaître, & c'eſt pour l'ordinaire cette ſcience que le profeſſeur italien ignore. Il fait des notes, voilà ſon métier; il compoſe des opéra, voilà ſa profeſſion. C'eſt un tailleur qui travaille à ſes pieces, plus il fait des habits plus il gagne de l'argent. N'importe que ſa coupe ſoit bonne ou mauvaiſe, pourvu qu'il coupe.

On a déja vu que l'éducation de ces hospitaliers est incompatible avec ces connaissances qu'on n'acquiert que par l'usage du monde. Je ne dis point que tous les compositeurs italiens n'aient point de génie de leur art; mais qu'en général leur premier exercice contribue à affaiblir en eux le génie.

Les Italiens prétendent encore avoir l'avantage dans la partie de l'accompagnement. On sait que ce qu'on appelle de ce nom est l'exécution d'une harmonie complette & réguliere sur l'orgue & le clavessin. On y a pour guide la basse. On la touche de la main gauche, & de la main droite l'harmonie indiquée par la marche de la basse, & le chant des autres parties qui marchent en même tems par la partition.

Pour calculer tous ces accords, les fondateurs de l'accompagnement avaient établi des chiffres ou des signes ajoutés à la basse, afin de déterminer plus sûrement les accords. Qu'ont fait les Italiens? Ils ont ôté ces chiffres, & accompagnent par la seule inspection de la basse. Il leur a fallu pour cela un grand travail d'imagination, & une étude forcée de mémoire qui vient de loin. Dans cette partie du monde chantant on étudie la musique en naissant; les enfans lisent dans les opéra avant que de savoir

lire dans leurs livres de prieres. On les fait à ce travail dur & pénible dans lequel ils ne réussissent qu'à force de soin & de fatigue : toute cette application n'est qu'une pure méchanique à laquelle le génie n'a point de part. C'est l'habitude de la main qui en fait tous les frais. J'ai vu des enfans de dix ans en Italie qui accompagnaient très-bien. Etaient-ils pour cela musiciens ? Non : mais des automates en musique, dont tout le mérite est de battre des petits morceaux de bois ou d'ébêne qui rendent des sons. De ce talent à celui du génie de la musique, il y a une distance immense.

Ces artistes se vantent d'être supérieurs à ceux des autres nations, parce qu'ils mettent dans l'accompagnement une foule de dissonnances inconnues dans le tems qu'on forma le clavessin ; mais ces dissonnances ensevelies dans un grand nombre d'accords forment-elles une musique plus parfaite ? je ne le crois pas : j'ai même une raison pour ne pas le croire. Dans la basse fondamentale, il y a très-peu d'accords : ceux que la nature y a mis sont parfaits : à quoi sert donc cette foule de dissonnances dont on les charge ? La regle de l'accompagnement à l'octave est la plus simple comme la plus sûre ; mais c'est celle dont les Italiens ne se servent presque jamais,

parce qu'ils ne pourraient pas faire alors une ſonade entiere d'une ſeule note, & tirer dix tons d'un ſeul ton. Mais quel avantage la muſique retire-t-elle de ces accords ainſi multipliés ? Ils ne ſervent qu'à faire du bruit en agitant l'air. Ce ſont ſix tons à l'uniſſon qui ne forment qu'un ton. On peut comparer l'accompagnateur italien à un homme qui change un écu de trois livres en ſix pieces de dix ſous ; quoiqu'il ait ſix pieces, il n'a que la valeur de ſon écu. Ces accords demandent un travail conſidérable. L'artiſte y conſomme un tems qu'il pourrait employer à ſe former le goût qu'on peut regarder comme le vrai génie de la muſique. Cette école eſt preſque toujours à pure perte ; un premier accord mene à un ſecond, celui-ci à un troiſieme, & ainſi des autres ; & comme la partie des ſons eſt indéfinie, il vieillit dans les ſons ſans les définir.

Le ſecond inconvénient eſt le grand nombre de fautes que l'accompagnateur fait en courant après des accords indéfinis. J'ai ſouvent prêté une oreille attentive en Italie aux grands profeſſeurs d'accompagnement ; & j'ai entendu beaucoup de diſſonnances qui ne ſe font pas entendre diſtinctément, parce qu'elles ſont couvertes d'un grand nombre d'inſtrumens. C'eſt alors que

la main s'échappe, & que se livrant à sa vélocité elle sort des loix de l'intonation. Il est certain que si les maîtres se fixaient à un plus petit nombre d'accords simples & déterminés, ils en seraient meilleurs musiciens, je dis meilleurs parce que les plus mauvais sont ceux qui détonnent. Il suit de là que la regle de Mr. Rameau vaut mieux que celle des Italiens. Cet artiste a fait de nouveaux chiffres ou signes pour tous les accords, & par-là a ôté l'arbitraire qui est le destructeur des arts. Sans doute qu'il reste encore un grand nombre de découvertes à faire dans la partie de l'accompagnement. Mais c'est beaucoup de tenir un fil dans un labyrinthe qui n'a point d'issue. Un homme de beaucoup d'esprit prétend que l'accompagnement est la composition; c'est prendre la partie pour le tout; il est vrai qu'il ajoute *à l'invention près*; mais c'est l'invention qui fait le compositeur. On peut dire que celui-ci est le maître, & que l'accompagnateur est son valet qui est aux gages de son génie. Combien de grands accompagnateurs qui ont mal composé, & combien de grands compositeurs qui n'ont jamais accompagné! Ainsi lorsqu'on dit que les Italiens sont supérieurs aux Français, on ne veut pas dire par là qu'ils soient meilleurs musiciens, mais seulement qu'ils s'ap-

pliquent

pliquent plus à la méchanique de la musique: ce n'est pas par la méchanique d'un art qu'on devient grand artiste. Les premiers ne peuvent former un ton sans l'aide d'un clavessin; les seconds n'ont pas besoin de ce secours. L'intonation du Français est sûre, parce qu'elle est à lui; celle de l'Italien est arbitraire, parce qu'elle tient à quelques fils d'archal. Le Français n'est pas sujet à ces altérations. Le compositeur ne peut pas faire une note sans consulter son instrument. Il n'a aucun génie jusqu'au moment qu'il a battu des touches. On dirait que toute sa musique est dans son clavessin, & qu'à mesure qu'il en fait sortir, il écrit sur le papier pour qu'elle ne lui échappe pas. Que dirait-on d'un poëte qui aurait besoin d'un instrument pour animer sa verve, & d'où il tirerait ses vers?

Il y aurait beaucoup à dire sur la basse, je n'en dirai qu'un mot. Le compositeur fait l'ariette & ensuite compose la basse. C'est élever l'édifice avant de placer l'échafaud & commencer la maison de la musique par le dernier étage.

C'est sur la basse que doivent rouler tous les accords, & c'est elle qui doit servir d'appui à la premiere idée musicale. Cette précipitation de composer la derniere partie avant la premiere,

vient de cet esprit volatil qui se trouve dans la tête des maîtres Italiens. Il ne leur vient pas plutôt une idée, qu'ils se pressent de la mettre sur le papier, & ensuite ils y placent la basse à loisir, au lieu qu'il faudrait se presser de faire la basse, & de composer ensuite l'ariette à loisir.

Quoiqu'ils passent leur vie à composer des notes pour former des sons, ils n'en connaissent ni la nature ni les principes. Il est vrai que cette ignorance leur est commune avec les philosophes anciens & modernes qui ne les connaissent pas mieux. Mr. Steve, de la société royale de Montpellier, prétend l'avoir deviné. Le sentiment du son, dit-il, est inséparable de celui de ses harmonies, puisque tout son porte avec lui ses harmoniques, ou plutôt son accompagnement. Ce même accompagnement est dans l'ordre de nos organes. Il y a dans le son le plus simple une gradation des sons qui sont & plus simples & plus aigus, qui adoucissent par nuance le son principal, & le font perdre dans la grande vîtesse des sons les plus hauts. Voilà ce que c'est que le son. Je laisse juger aux lecteurs si c'est là lui. C'est-à-dire si l'ordre de nos organes disposés à recevoir le son, est le son. Quoi qu'il en soit, si dans cette courte observation j'ai tort, & que Mr. Steve ait raison, je félicite cette

académie d'avoir au milieu d'elle un membre qui a rêvé plus profondément ſur les ſons, que tous les ſonges des anciens n'ont expliqué la nature du ſon.

L'harmonie qui eſt le fort des Italiens, eſt pour eux un myſtere. Ils n'ont ſur celle-ci aucun principe. La plupart de leurs compoſitions ſont harmonieuſes ſans qu'ils ſachent dire préciſément pourquoi. Ils doivent tout à l'oreille & rien à l'entendement. C'eſt la machine harmonieuſe qui agit en eux, & non point, pour m'exprimer ainſi, l'intelligence harmonique. Il n'y a peut-être pas quatre maîtres dans toute l'Italie qui aient lu le traité d'harmonie de Mr. Rameau, ou ce qui eſt plus exact, qui l'aient compris, ainſi que les meilleurs ouvrages qui ont été écrits par les anciens en grec, par les Romains en latin & par les modernes en français; car ces meſſieurs les compoſiteurs d'ariettes n'ont point le don des langues, à peine entendent-ils la leur.

Il eſt vrai que ce que nous appellons de ce nom eſt une choſe de convention dont nous n'avons pas la vraie étymologie, ainſi que tant d'autres dont nous nous ſervons qui ſont à peu près dans le même cas. C'était autrefois un nom propre comme celui de Pierre & de Jean; Or

Pierre & Jean n'ont rien à faire avec les ſciences ; & une preuve que nous ne comprenons pas ce qu'elle eſt, c'eſt que nous ſommes obligés d'avoir recours aux anciens traités pour ſavoir ce qu'elle a été. Quelques-uns nous diſent là-deſſus des choſes ſi vagues, qu'elles ne ſatisfont point les grands artiſtes, de maniere que dans l'harmonie même nous ſommes privés de celle de l'intelligence qui eſt la premiere des harmonies. On a pris long-tems les conſonnes de l'octave pour l'harmonie : on a donné ce nom auſſi aux antiphonies. Pendant long-tems elle n'eut point de regles, ce qui ſuppoſe une ſcience ſans principes. Celles qu'on lui donna furent arbitraires, fondées ſur l'approbation ; or comme l'approbation eſt toujours une ſuite des préjugés, elle n'avait d'autre fondement que celui de l'erreur populaire.

Selon nous l'harmonie eſt une ſucceſſion d'accords ſuivant les loix de la modulation ; mais c'eſt la définir ſans définition.

Nous devons à Mrs. Merſenne, Sauveur & Rameau, & non aux Italiens le peu de lumiere que nous avons ſur une matiere encore très-obſcure ; mais des ouvrages de ces ſavans auteurs, il eſt ſorti quelques étincelles de lumiere qui nous ont éclairé. Il eſt vrai que Mr. Tartini a écrit

harmonie; mais les connaiſſeurs prétendent que ce n'eſt pas la vraie. Il avait pourtant devant les yeux des profeſſeurs qui lui avaient tracé la route qu'il devait tenir dans ce labyrinthe; mais les grands artiſtes aujourd'hui s'égarent exprès pour perſuader qu'ils ſavent mieux le chemin que ceux qui veulent le leur enſeigner. Cependant il n'eſt pas bien décidé ſi la raiſon harmonique de Mr. Rameau eſt plus raiſonnable que celle de Mr. Tartini; mais ce n'eſt pas ici ce dont il eſt queſtion; je dis ſeulement que les Italiens ont moins étudié cette partie de la muſique que les Français, & cela ſe prouve par les ouvrages d'une nation comparés avec ceux de l'autre. Or quoique les livres ſervent ſouvent à augmenter les erreurs, il eſt certain que de ces erreurs mêmes, il ſort une clarté qui diſſipe les ténèbres. Le principal inconvénient de l'harmonie eſt qu'elle ne peut pas être démontrée. Or tout ce qui ne ſouffre point la démonſtration eſt arbitraire. Dans ce cas celui qui nie, a le même avantage que celui qui prouve. Point de principe, point de conviction; car c'eſt toujours ſur les principes qu'il faut fonder la démonſtration.

S'il n'y a point de loix fondamentales, il y en a qui ſont tirées du bon ſens & de la raiſon, & celles-ci valent quelquefois mieux que celles

H 3

de ſes principes, ou pour mieux dire, ce ſont les principes eux-mêmes, car la raiſon les contient tous; & ſi dans les ſciences abſtraites, cette même raiſon ne peut pas les expliquer, c'eſt qu'il manque, je le dirai ainſi, les canaux de développement, parce qu'étant ſubordonnée à une machine organiſée elle eſt bornée par ſa méchanique. Un diſcours académicien eſt une piece d'harmonie quoiqu'il lui manque les notes. Il doit avoir un ſens. Il faut que ce qui précede ait du rapport avec ce qui ſuit, afin que le tout enſemble repréſente à l'imagination la penſée de l'orateur dans tous ſes rapports. Voilà l'harmonie muſicale, ou ſi l'on veut, les accidens de l'harmonie, car dans ce ſens-ci, la partie repréſente le tout. Or dans la plupart des compoſitions italiennes, cette union ou réunion des penſées qui ſe rapportent à un tout, ne s'y trouve preſque jamais. L'auteur dans une ariette ou quelqu'autre compoſition, commence d'abord par dire à l'oreille des ſpectateurs une choſe très-ſenſée, & quatre meſures après, il en commence une autre qui n'y a aucun rapport; enſuite il reprend ſon premier ſujet, qui étant coupé par le ſecond, fait un parallogiſme en harmonie; il reprend enſuite un quatrieme raiſonnement qui ſe trouve coupé par un cinquieme; le tout avec

un accompagnement d'un orcheſtre inſenſé avec la baſſe continue qui n'a pas plus de bon ſens. J'ai fait l'anatomie d'une ariette du célèbre Paeſello ; j'y ai trouvé d'abord un grand feu d'imagination dans la premiere phraſe de ſon diſcours ; dans la ſeconde il ſe radoucit un peu ; dans la troiſieme il reprend le clinquant d'un fracas muſical ; ſa quatrieme phraſe coupe toutes les autres, & la cinquieme jure contre le corps entier de ſon diſcours, le tout en très-bon Italien, & en vers excellens du célèbre Metaſtaſio. La muſique, comme je viens de le dire, eſt une eſpece de diſcours & qui ne ſait pas en lier les penſées, eſt un mauvais orateur en muſique.

Un phyſicien dira que ce n'eſt pas ici l'harmonie, mais c'eſt l'harmonie du bon ſens dont je parle qui eſt la premiere harmonie de la muſique. Les Italiens nous regardent comme des apprentifs en muſique, parce que dans nos opéra nous battons la meſure. Il faut avouer que c'eſt un reproche que nous méritons qu'on nous faſſe. Il ſerait tems, pour me ſervir de l'expreſſion d'un auteur, de nous défaire de ce bûcheron qui fend nos opéra d'un bout à l'autre. Ces coups redoublés de l'homme au bâton placé devant l'orcheſtre, étourdiſſent le ſpectateur ſans le mettre en meſure. Cette maniere d'interrom-

pre l'harmonie par un bruit ſourd, vient de loin. Les anciens de qui nous tenons beaucoup de bonnes choſes & peut-être encore plus de mauvaiſes, marquaient les tems ainſi que nous. Dabord ils battirent la meſure avec le pied, comme le membre le plus propre à faire beaucoup de bruit, & pour la faire entendre de plus loin, ils firent des ſouliers de fer, avec leſquels ils frappaient la terre, battement qui reſſemblait à celui des cyclopes pour forger la foudre. Ce forgeron en muſique ſe plaçait ſur une hauteur ou élévation pour que la muſique fût entendue de tous ceux qui formaient le concert. Les Italiens regardent l'opéra de Paris comme une compagnie d'aveugles ; ils diſent pour raiſon qu'ils ont beſoin d'un bâton pour ſe conduire.

Il faut que la meſure ſoit dans la tête du muſicien ; lorſqu'elle n'y eſt pas, aucun inſtrument ne ſaurait l'y mettre. Le bâton qui marque la meſure eſt auſſi inutile à nos opéra que le bâton de maréchal de France l'eſt à l'armée. Peut-être que cette mauvaiſe méthode ſerait plus néceſſaire au théatre italien qu'au français, attendu que la plupart des acteurs, & ſur-tout des actrices, comme on l'a déja vu, profeſſent la muſique ſans la ſavoir. Eux-mêmes battent la meſure à la muſique d'égliſe, muſique qui revient

à celle du théatre, car mêmes inſtrumens, mêmes ſymphonies, mêmes ariettes, mêmes expreſſions, même modulation, tout eſt égal, il n'y a d'autre différence que celle du lieu.

Mr. Rouſſeau voudrait pourtant qu'on établît la meſure dans l'égliſe : il parle de la ſienne. Il n'y eſt pourtant queſtion que d'entonner les pſeaumes, chant qui n'eſt gueres plus muſical que celui de nos capucins lorſqu'ils diſent vêpres. Il dit que le grand chantre proteſtant qui entonne le premier verſet du pſeaume devrait battre la meſure, & que faute d'un pareil établiſſement, les fideles adreſſent leurs vœux au ciel hors de tems, car il prétend que le chantre n'a pas plutôt entonné une note, que l'extrémité de l'auditoire en enjambe une autre, de maniere que dans le même pſeaume une partie de l'aſſemblée prie Dieu ſur un ton, & le reſte ſur un autre.

Il met à ce ſujet ſur ſon dictionnaire de muſique une ſavante diſſertation phyſique : » car, dit-il, „ comme les rayons viſuels ſe communiquent „ à l'inſtant, de l'objet à l'œil, ou du moins „ avec une viteſſe incomparablement plus grande „ que celle avec laquelle le ſon ſe tranſmet du „ corps ſonore à l'oreille, il ſuffit de ſubſtituer „ l'une à l'autre pour avoir dans toute l'étendue du temple, un chant bien ſimultané &

„ parfaitement d'accord. Il ne faut pour cela
„ que placer le chantre, ou quelqu'un chargé
„ de cette partie de sa fonction, de maniere
„ qu'il soit à la vue de tout le monde, & qu'il
„ se serve d'un bâton de mesure dont le mou-
„ vement s'apperçoive aisément de loin, comme,
„ par exemple, un rouleau de papier : car alors,
„ avec la précaution de prolonger assez la pre-
„ miere note pour que l'intonation en soit par-
„ tout entendue avant qu'on poursuive, tout le
„ reste du chant marchera bien ensemble.

Mais cet établissement visuel ne peut être bon que pour les protestans qui sont plus dévots pour le service ; car les catholiques romains qui vont à l'église ont bien d'autres choses à faire qu'à observer la mesure. D'abord il faut que les femmes qui s'y rassemblent s'examinent de près pour voir comment elles sont coiffées : ensuite on passe aux rubans, aux mouches, au rouge, de là on descend à la parure, c'est-à-dire aux robes, aux juppons, aux garnitures, aux mantilles aux mantillons, &c. &c. Les hommes qui ne vont pas non plus à l'église pour rien, y ont aussi leurs affaires. Ils examinent à leur tour ces mêmes femmes qui se sont examinées entre elles, saluent l'une, parlent à l'autre, sourient avec celle-ci & badinent avec celle-là. Pendant ce tems le

chantre pourrait battre la mesure comme le forgeron sur l'enclume, que personne ne l'entendrait.

Comme depuis le renouvellement des arts on a fait quantité de machines pour abréger l'art, on a imaginé la chronométrie, instrument qui supplée aux maîtres de musique, dont le mouvement est aussi réglé que peut l'être une machine qu'on regle. Ce maître postiche bat la mesure tout seul, ainsi qu'on a vu en dernier lieu des métiers qui font des rubans sans la main de l'artiste; celui-ci fait de la musique tout seul: il faut supposer pour cela que l'ariette ne change point de tems, & n'aille ni plus vîte, ni plus lentement au commencement qu'à la fin; autrement il en sera de cette machine comme de celle qui marche toujours à la suite de la lanterne magique, qu'il faut arrêter pour en changer le mouvement, puisque les Italiens changent quelquefois de mesure deux ou trois fois dans une chanson. Je compare la chronométrie aux chaises de poste à ressort qui vont bien dans la plaine, mais qui s'arrêtent lorsqu'elles trouvent la plus petite montagne. Mr. Rousseau a fort bien dit que machine pour machine, il vaut mieux nous en tenir à la note. Il aurait pu ajouter, raison pour raison, notre raisonnement vaut mieux qu'un instrument raisonné.

On fait beaucoup valoir le goût italien. Lorſqu'on me cite celui-ci, il me ſemble qu'on me parle d'un phantôme en muſique qui paraît & diſparaît, qui n'a ni feu ni lieu. Je demande ce que c'eſt que ce goût, d'où naît-il ? qu'eſt-il ? d'où vient-il ? en quoi conſiſte-t-il ? perſonne ne ſait me le dire. Or tout art qui n'a point de loi & qui n'eſt ſubordonné à aucune regle, à aucun principe, n'eſt point l'art, mais le caprice de l'art. Ce ſerait un beau morceau de l'hiſtoire de la muſique italienne que ces goûts qui ſe ſont ſuccédés.

Vinci fit naître un goût qui dura tant qu'il vécut, & un peu après ſa mort. Pargoleſi en établit un autre qui l'effaça. Bernacchi changea l'un & l'autre & enta le ſien ſur les deux. Celui-ci vieillit, & Galuppi créa le ſien. Depuis Galuppi il s'en eſt formé un grand nombre qui ſe ſont ſuccédés, & qui ſont ſi différens l'un & l'autre, que cela paraît incroyable. Les uns ſont les antipodes des autres. Bernacchi qui fit pleurer par ſon goût, ferait rire aujourd'hui ſi on le remettait ſur le théatre. Cependant nos paſſions, nos deſirs, l'amour, la joie, le plaiſir, les peines que cette muſique veut repréſenter, ne changent point. Un opéra italien compoſé au commencement de ce ſiecle, qu'on remettrait aujourd'hui

au théatre ſerait des plus inſipides, preuve que cette muſique n'a point d'appui; car on juge des arts par leur durée. La Vénus de Médicis, les tableaux de Raphael, ſont toujours dans le grand goût; c'eſt qu'ils ſont fondés ſur la nature qui ne varie point.

Outre le goût, il y a un genre de muſique qu'on appelle *fantaiſie*. Ordinairement on fait ici équivoque ſur le mot. La fantaiſie n'eſt pas un égarement d'eſprit qui mene à l'extravagance, mais un génie fin & délicat, qui, par des idées détournées, ramene à la raiſon. Plus une fantaiſie en muſique a de bon ſens, & plus c'eſt une bonne fantaiſie; il faut la diſtinguer de l'égarement d'imagination. Si on fait l'analyſe de la plupart des pieces de muſique que les Italiens appellent de ce nom, on n'y trouvera que des ſons qui parlent à l'oreille. La roulade dans les ariettes eſt une grande abſurdité de cette muſique; à conſidérer cet uſage, indépendamment de la coutume, qui fait qu'on ſe plie aux choſes les plus extravagantes, celui-ci eſt un des plus ridicules. Comme cet art n'eſt autre choſe qu'une imitation de la voix parlante, quelle irrégularité ne ſerait-il pas dans le diſcours familier de s'arrêter ſur une voyelle, & répéter celle-ci pendant quatre ou

cinq minutes, de maniere que celui qui nous écouterait perdît le fil du ſujet ? C'eſt des Italiens que nous tenons cet uſage. On a vu que monſeigneur Charles Empereur, étant à Rome, envoya des profeſſeurs à la nation pour lui apprendre à rouler; & nous l'avons ſi bien appris que nous roulons auſſi aiſément que les Italiens, à quelques tours de gozier près.

La nota ferma, ou point d'orgue, comme on l'appelle à Naples, eſt une autre fatuité de cette muſique. Elle permet au chanteur, contre toutes les loix du bon ſens, d'impoſer ſilence à l'orcheſtre au milieu d'une ariette, pour chanter tout ſeul ſur une note qu'il prend pour baſe de ſon chant. Quelquefois dans le fort d'une action où il faudrait que l'acteur s'enfuit, pour remédier à une cataſtrophe qui ſe paſſe derriere la ſcene, il s'arrête ſur le théatre pour former un point d'orgue.

La cadenza à la fin de l'ariette eſt une troiſieme abſurdité qui paſſe les deux premieres. Elle date de la corruption de cet art, c'eſt-à-dire du grand nombre de notes qu'on y a employées; car il n'était pas queſtion de cadenza lorſque la muſique était ſimple & peu compoſée. Les grands Virtuoſi, comme les Eunuques brillent beaucoup dans ce genre de muſique.

La langue ordinaire de la cadenza eſt contenue dans la lettre *a*. Tout muſicien qui en emploierait d'autres, paſſerait pour ignorer ſon idiome; ainſi dans l'opéra d'*Ipermeſtra*, après avoir chanté ces paroles,

Penſa che figlia ſei,
Penſa che padre io ſono,
Che i giorni miei, che il trono,
Che tutto io fido a te.

il doit reprendre ainſi ce dernier vers, ché tutto io fido a, & doit voltiger ſur cet *a* juſqu'à ce qu'après pluſieurs ſauts & bonds, il uniſſe l'*a* à la derniere ſyllabe, & finiſſe par *te*.

Les grands muſiciens pouſſent cet art au delà de l'ariette. Une cadenza, pour être dans les regles, doit durer ſept minutes & trente-ſix ſecondes, le tout ſans prendre reſpiration; car il faut que toute cette tirade ſoit d'une ſeule haleine, l'acteur en dût-il crever ſur la ſcene.

Si un Tartare ou un Chinois aſſiſtait à un opéra italien, il pourrait bien ſoupçonner l'idée de la premiere ariette, mais il lui ſerait impoſſible de deviner le ſujet de la ſeconde, d'autant plus qu'il verrait chanter l'acteur ſans articuler; le bon ſens veut qu'un art ne ſoit pas pouſſé au point qu'il devienne un ſujet de dériſion chez les étrangers. La raiſon doit guider l'artiſte,

& cette raiſon doit être entendue de toutes les nations.

Il faut que je diſe encore un mot des tyrans de cette muſique, je veux dire des Eunuques, ces monſtres de l'eſpece humaine, qui dirigent l'empire de la ſcene avec un pouvoir deſpotique Les compoſiteurs ſont ſubordonnés à leurs voix, & dépendent abſolument de leurs caprices; ils chantent comme ils veulent, & ce n'eſt jamais comme ils doivent. Chacun a ſa méthode, & cette méthode eſt pour l'ordinaire une corruption. Les tons aigus chez eux décident de leurs talens : c'eſt à qui chantera plus haut, c'eſt-à-dire, à qui détonnera davantage.

Ces êtres mutilés ſont très-mal au théatre, leur figure irréguliere leur donne un air mauſſade qui ſe répand ſur leur rôle. Ils ôtent au ſpectateur juſqu'à la fiction de la ſcene. En effet, comment ſuppoſer qu'un Alexandre, qui a la voix auſſi claire que celle d'une fille, ait rien de commun avec ce grand Capitaine ? Il faut qu'un homme ſoit repréſenté par un homme, & une femme par une femme, & non pas par un être qui n'eſt ni homme ni femme.

Les naturaliſtes nous ont dit ce que c'eſt qu'un Singe; mais ils n'ont pas défini cet animal

qu'on

qu'on appelle Eunuque. Il eſt défectueux dans les trois rapports qui rendent l'homme utile à la ſociété, c'eſt-à-dire, dans l'état phyſique, l'état économique, & l'état moral. Dans le phyſique, c'eſt un être neutre, incapable de génération, & qui n'entre pour rien dans la ſcène du monde populaire; c'eſt un rien dans la nature, une ombre, une figure qui paſſe. Dans l'état économique, il n'eſt d'aucune utilité aux individus de ſon eſpèce. Les hommes nés pour vivre enſemble, doivent ſe rendre utiles à la ſociété dont ils ſont membres. Le laboureur fait vivre l'état; le guerrier expoſe ſa vie pour le ſervice de ſa patrie; le magiſtrat exerce la juſtice; le marchand l'enrichit, l'artiſan l'habille, & tous enſemble concourent à l'aiſance publique; l'eunuque ſeul déroge à cet ordre. Son état de faibleſſe ne lui permet point de prêter aucun ſervice à la république dont il eſt membre. La guerre lui eſt interdite, les tribunaux lui ſont fermés; il n'eſt point juge, il n'eſt point avocat, il n'eſt point marchand; le commerce & les arts lui ſont interdits; il n'a pas même la faculté de ſe faire moine; du moins un eunuque ſerait un mauvais moine: il peut ſeulement ſe faire prêtre, à condition que lorſqu'il dit la meſſe, il porte dans ſa poche ce qu'il devrait porter ailleurs.

Reste l'état moral : celui-ci, par une fatalité attachée à leur condition, est plus corrompu que les autres. Des hommes qui ne sont ni peres ni époux, & qui par-là ne tiennent à aucun pays, & ne sont d'aucune patrie, ne sauraient avoir les vertus de citoyens. Des êtres ainsi dégradés sont fiers & superbes par l'endroit même qui les rend méprisables. Malgré leur hauteur & leur fierté, leur ame est petite, basse & rampante.

Guadagni est peut-être le seul qui a des traits pour lui. Un des plus remarquables est d'avoir fait faire anti-chambre à un grand monarque. On sait que tandis qu'il parlait en particulier à sa maîtresse, on vint lui dire que Sa Majesté était dans l'anti-chambre, à quoi il répondit froidement : *che aspetti, quando avro finito, entrerà.*

Ayant été surpris une nuit dans le lit de la célèbre Cori... par le prince Mona... qui avait le passe-partout de l'appartement, il lui dit : parbleu, Madame, lorsqu'on couche avec un homme, il faut avoir la clef de sa chambre dans la poche, sans quoi on est exposé à avoir des visites indiscrettes par des curieux, à des heures indues.

Comme il était beau garçon, & qu'il chantait bien, une Myladi à Londres, qui voulait

chanter un duo avec lui tête à tête, lui donna cent guinées d'avance pour l'exécution; mais comme la nuit précédente, il avait chanté deux ou trois grandes ariettes avec une jeune Dame, sa voix se trouva si faible qu'il manqua le duo d'un bout à l'autre. Il sortit piqué du peu de succès de sa voix, & dit à la Myladi, en lui rendant la somme : voilà votre argent, Madame; il n'est pas juste que vous payiez si bien un mauvais musicien; je vous verrai quand la voix me sera revenue.

Ayant perdu une somme considérable avec un prince Allemand voyageur, qui était ce qu'on appelle aujourd'hui en terme de l'art, *un grec*, il fut averti qu'il avait été volé, & ayant été conseillé de ne pas le payer, il répondit : il a agi avec moi en fripon, je veux agir avec lui en prince; & il lui compta la somme.

Il fit souvent l'aumône à des seigneurs ruinés en Allemagne, de cent sequins à la fois; un de ceux-ci qui avait reçu la somme, fier & hautain comme le sont tous les gentilshommes pauvres, lui dit qu'il lui empruntait cette somme, & qu'il la lui rembourserait. Ce n'est pas là mon intention, lui dit Guadagni, & si je voulais que vous me la rendiez, je ne vous la prêterais pas.

Je ne ſaurais finir le brigandage de la muſique italienne, ſans parler de ces opéras. De tous les ſpectacles qu'on a formé dans nos tems modernes, l'opera italien eſt celui qui choque le plus le bon ſens & la raiſon. Il eſt compoſé ordinairement d'un ſeul homme, qu'on nomme *tenore*. Je dis d'un ſeul, car un homme, deux eunuques & quatre femmes, ne font gueres qu'un homme. Mr. de St. Evremont appelle l'opéra une magnifique bagatelle : on peut appeller celui d'Italie une ſuperbe petiteſſe. Si quelque choſe peut rendre ſupportable ce ſpectacle, c'eſt le ſpectacle. Lorſque dans un établiſſement théatral on choque la raiſon, il faut l'indemniſer par les yeux, c'eſt à-dire, lui préſenter une foule d'objets qui réparent le vuide de l'imagination. On peut comparer l'opéra de Paris à une grande république remplie de peuple de tous les ordres, & l'Italien comme un petit état monarchique, qui n'a preſque point de ſujets. Il eſt vrai que pour remplacer ce qui manque au chant, on y a ſubſtitué des ballets très-nombreux, compoſés ſouvent de bataillons quarrés, où la troupe danſante fait la guerre en cabriolant; car l'exercice à feu du roi de Pruſſe eſt devenu ſi à la mode, qu'on le met en danſe; mais ces corps de troupes ſont étran-

gers à l'opéra. Après qu'ils ont remporté une victoire & fini le ballet par une décharge générale, ils se retirent & ne paraissent plus.

Cette dépopulation de l'opéra retrécit le génie poétique. L'artiste est obligé d'estropier l'intrigue pour y substituer des ariettes. Il est vrai que les théatres en Italie sont d'une grande magnificence ; mais ces monumens élevés à l'ostentation, ne servent qu'à faire regretter un art dont le brigandage rend la beauté de l'édifice inutile. Lorsqu'on entre dans ces grandes salles remplies de peintures, de décorations, de scènes & de tribunes dorées, il semble qu'on est dans un temple où l'on attend une divinité qui doit descendre du ciel pour l'habiter, mais qui n'a pas encore paru. Au reste, toute sorte d'émulation en Italie est ôtée à la musique. On y trouve des académies sur toutes sortes d'arts, excepté sur celui que tout le monde y professe. Celle de Bologne, qu'on appelle des *filarmoniques*, faite pour la musique, n'est guere propre à encourager la musique. Il faut aujourd'hui si peu de génie harmonique pour devenir un de ses membres, que le plus petit artiste peut prétendre à cet honneur.

Cette république chantante s'assemble une ou deux fois la semaine au son du violon, pour

ſon état muſical. Elle a un directeur qu'on nomme *prince*; mais ce prince n'a pas plus de part à l'harmonie du chant, que le Doge de Veniſe n'en a à celle de la république. Lorſqu'un apprentif muſicien veut devenir maître, il faut qu'il faſſe un chef-d'œuvre, c'eſt-à-dire, qu'il compoſe un menuet, un rondeau ou une fougue, qu'il fait compoſer par un autre pour ſe débarraſſer de ce ſoin, & le lendemain il le lit à l'académie d'un air triomphant, ni plus ni moins que s'il était de ſon crû; toute l'académie crie *bravo*, & l'apprentif eſt paſſé maître.

Comme cette académie eſt établie dans un pays du pape, où tous les établiſſemens ſont catholiques romains, tous les profeſſeurs à leur réception, doivent dépoſer la ſomme de ſoixante livres tournois, applicable après leur mort aux ames du purgatoire pour le ſalut de la leur. Le fondateur n'a pas fait attention que l'ame d'un muſicien va rarement en purgatoire.

Cependant, comment arrive-t-il que cette muſique qui péche par pluſieurs grands principes, plaît tant; & que les premieres nations lui donnent la préférence ſur les autres? C'eſt par ſa douceur, ſa mélodie, par un certain arrangement des notes qui forment des ſons agréables. Je ne ſaurais mieux comparer cette muſique

qu'à un amant qui veut plaire à sa maîtresse, qui prend avec elle un ton doucereux, qui radoucit la rudesse de sa voix pour lui charmer l'oreille, qui lui raconte d'une maniere agréable & lui dit joliment tout plein de petits riens, & l'enjole si bien par ses accens tendres & affectueux, qu'elle se rend à sa passion, & se prostitue, si on me permet de m'exprimer ainsi, au son de ses accords amoureux. Voilà la musique italienne. Le professeur n'est occupé que de cette combinaisons de sons qui enchantent les sens, & à laquelle il sacrifie le bon sens & la raison; c'est ce sacrifice qui le fait réussir, par la raison que la corruption des arts fait plus de progrès que leur perfection, & que l'homme par sa nature, est plus porté à ce qui lui plaît qu'à ce qui l'instruit.

On entend dire tous les jours que la musique est une affaire d'habitude, qu'on s'accoutume à ses variations, qu'il faut suivre ses goûts & ses caprices. Il ne serait pas étonnant que les Tartares ou les Iroquois s'exprimassent ainsi; mais il l'est qu'une nation savante & éclairée confonde un art fait pour parler à l'ame, avec ce goût bizarre & inquiet qui nous fait changer de meubles & d'habits chaque lune.

En ce cas là la philosophie de tous les siecles

paſſés ſe ſerait bien trompée, & nous en ſaurions plus que toute l'antiquité.

Le grand triomphe de ceux qui adoptent cette modulation, eſt qu'elle agit ſur nos ſens par des ſenſations très-vives, & qu'ils croient avoir tout dit lorſqu'ils ont ajouté, qu'il faut avoir recours aux cauſes phyſiques pour expliquer les morales. Ce n'eſt qu'un ſophiſme fondé ſur la corruption de cet art, ainſi que cela arrive dans celle des mœurs à l'égard des paſſions, comme l'amour, l'avarice, l'ambition, où l'ame en s'égarant prend un ſens pour un autre. Ce n'eſt point l'ame qui agit alors, mais la maladie de l'ame : ainſi qu'un homme en délire s'égare, & ne prend plus la raiſon pour guide.

On ſait que la plupart de nos ſens agiſſent ſur nous indépendamment de la réflexion; ainſi un homme qui bâille dans une aſſemblée, fait bâiller toute la compagnie, ſans qu'aucun de ceux qui la compoſent ait réſolu auparavant de bâiller; cependant l'éducation nous apprend que le bâillement en compagnie eſt une eſpece d'impoliteſſe, parce qu'il annonce que nous nous ennuyons avec ceux qui ſont en notre compagnie; doit-on pour cela juſtifier le bâillement parce qu'il provient d'une cauſe phyſique? C'eſt le ſon ou le bruit de celui qui bâille, qui agit ſur

nous malgré nous ; ainſi la muſique par ſes différentes modulations nous affecte involontairement. Ceci ſe fait remarquer, ſur-tout au théatre tragique, où ſe paſſent les plus fortes émotions. Que le célebre Lequint récite le rôle d'Oreſte ſur le ton des litanies des ſaints, & le parterre ne ſera pas plus agité qu'aux complies des capucins.

Les paroles mêmes qu'on emploie pour exprimer le ſentiment ne ſont pas néceſſaires, puiſqu'on voit tous les jours des étrangers dans notre théatre tragique, être troublés & agités ſans entendre la langue françaiſe. C'eſt l'art qui en trompant la nature égare les ſens. Ces ſens une fois trompés s'accrochent où ils peuvent ; faute d'un objet principal, ils s'attachent à l'acceſſoire, car il faut toujours une action, un mouvement à l'ame, une ſenſation quelconque. Les anciens nous font bien ſentir ceci, lorſqu'ils s'oppoſerent ſi ouvertement au faſte & à la pompe de l'éloquence. Art trompeur, qui a cauſé une révolution générale dans l'eſprit humain, & qui a plus renverſé de républiques que la bravoure & le courage n'ont élevé d'empires.

La muſique qui n'eſt autre choſe qu'un genre d'éloquence noté, n'en cauſe pas moins dans

la nature ; c'eſt quelque choſe de prodigieux que les égaremens dans leſquels elle jette notre ame.

Il eſt certain que l'erreur va ſouvent juſqu'à nous faire ſentir une ſenſation agréable, de ce qui doit être pour nous un objet de haine & d'indignation. Lorſque j'étais à Conſtantinople je me rendis chez les Dervis, ce ſont des moines muſulmans qui prient Dieu au ſon de la flûte. Ils exécutent ordinairement une muſique douce & affectueuſe pour inſpirer de la dévotion aux fideles ottomans. Les ſujets de ces airs ſont des hymnes fort tendres ; car on ſe tromperait beaucoup ſi l'on croyait que la muſique ottomane eſt auſſi turque que les turcs ; elle a des airs ſi touchans, que j'en fus moi-même touché au point de verſer quelques larmes. Après que le concert ſpirituel turc fut fini, je fis demander par mon interprete au maître de muſique quel était le ſujet de cet hymne qui m'avait ſi fort ému. Le ſujet de l'hymne qui vous a rendu ſi ſenſible, eſt en l'honneur de la religion mahométane, pour mettre en dériſion les chrétiens qui croient à la Sainte Vierge. Cette agitation me fit juger une fois pour toutes de la foi que nous devons ajouter à nos ſens remués par la muſique. Voilà pourtant

les effets de cette grande cauſe phyſique dont on ſe ſert pour expliquer avec tant d'emphaſe ce qui ſe paſſe en nous. Mais, dira-t-on, n'y a-t-il pas une modulation innée ; un ſon particulier pour remuer un certain ſentiment ? Oui, il y en a un ; & s'il en était autrement, la nature ſe ſerait trompée en donnant indifféremment à chaque vibration de l'air le même aſcendant ſur nos ames. Les loix de cette grande mere du genre humain ſeraient arbitraires, c'eſt-à-dire, indépendantes de tout premier principe ; ce qui renverſe de fond en comble le ſyſtême de l'humanité.

Les fragmens de la muſique grecque qui ſont parvenus juſques à nous, excitent la même ſenſation en nous, qu'elles excitaient ſur ces peuples, il y a plus de trois mille ans. Le chant grégorien eſt devenu vieux dans l'égliſe chrétienne, ſans avoir vieilli.

L'hymne *In exitu Iſraël de Ægypto*, a pour nous la même onction qu'elle avait lorſqu'elle fut créée. On a eu beau changer celle du *Pange lingua* dans nos tems modernes, lui mettre plus d'accords, plus d'harmonie ; les fideles aſſemblés dans les égliſes, qui ſont les vrais juges en muſique, ont prononcé pour lui, & ont rejeté les autres ; on ne les chante plus aujourd'hui qu'en Italie, où le goût de la vraie muſique eſt

corrompu. C'eſt en ſuivant le goût de cette nation que nous nous ſommes égarés. Notre muſique qui a voulu ſuivre ſon génie, reſſemble à notre cuiſine, où nos profeſſeurs en ragoûts ſe ſont ſi fort écartés de la nature, que ſi nos ancêtres revenaient de l'autre monde, nous les empoiſonnerions dès le premier plat que nous leur donnerions.

Depuis qu'on a perdu le vrai goût du chant & qu'on l'a altéré, ſi on peut s'exprimer ainſi, par des épiceries muſicales, il nous faut du poivre, de la canelle, des clous de girofle, de la noix muſcade dans les ariettes, ſans quoi nous les trouverions fades & inſipides.

Voilà le brigandage de cette muſique; il eſt tems de voir l'influence que celui-ci a ſur la nôtre. Depuis quelque tems nous avons non-ſeulement adopté le génie des ariettes, mais même nous les habillons à la françaiſe, ce qui eſt une des plus grandes diſſonnances qu'il y ait entre les deux chants.

Les Anglais ayant pris du goût pour cette muſique, eſſayerent leur idiome. Ils firent d'abord des opéras bretons avec des notes napolitaines; mais voyant qu'ils juraient en bon anglais, dans toutes les regles de la muſique italienne, ils retirerent leur langue, & laiſſerent chanter les italiens en italien.

Les oiſeaux qui, comme on l'a vu, ſont les premiers maîtres de muſique du monde, ont leur ramage particulier : chaque eſpece chante & fait l'amour dans ſa mere langue. Si le hibou voulant faire l'agréable auprès de ſa femelle, empruntait le gazouillement du roſſignol pour ſe faire aimer, tous les autres volatiles ſe mocqueraient de lui. Les étrangers ont été ſurpris dans l'opéra d'Orphée, de voir un de nos acteurs deſcendre aux enfers, pour y demander Euridice en français, tandis que la même demande y avait été faite en italien. Il eſt ridicule de chanter un opéra en deux langues, à moins que dans la ſeconde, on ne lui faſſe un habit neuf en muſique. Nous ne parlons que du bout des lévres; les italiens parlent du gozier. La réuſſite d'une langue qu'on met en muſique, dépend beaucoup du nombre ainſi que du mélange de ſes voyelles; l'idiome qui en a le plus, eſt le plus heureux. Dans la comparaiſon des deux langues, l'italienne a l'avantage ſur la françaiſe. Par exemple, prononcez l'*a*: *a*, fort bien. Le ſon dont vous venez d'agiter l'air forme un ton parfait, autant que peut l'être un ton ſimple & décompoſé. Maintenant prononcez le *c*: *c*, ſentez-vous la différence qu'il y a entre ces deux ſons? Vous ne pouvez tirer aucune mélodie de

cette derniere lettre, parce que pour la prononcer il vous faut ſerrer les dents, & mettre la langue entre la mâchoire ſupérieure & l'inférieure, pour empêcher l'air de s'échapper; au lieu qu'à la lettre *a* vous ouvrez la bouche, pour ainſi dire, à deux battans. Celle-ci eſt le grand cheval de bataille des italiens, ſur lequel ſont montées toutes les ariettes. Le nominatif, le génitif, le nom, le pronom, l'article, le genre, le verbe, l'adverbe, tout en eſt rempli. *Anima mia*: en voilà déja trois: *mon ame*; n'en voilà qu'un. Si un maître Italien & un Français doivent faire de la muſique ſur cette expreſſion, voici l'avantage qu'aura le premier: il mettra un petit agrément ſur le premier *a* d'*anima*, il embellira le ſecond d'une roulade, & enjolivera le dernier de *mia*, par une volade, tandis que le maître français ſe donnera au diable, ſans pouvoir rien faire de ſon ame; parce que le nominatif *mon* lié avec *ame*, forme une liaiſon dans laquelle il faut faire ſentir le *n* autant que l'*a*. Tout ce qu'il pourra faire, ſera de mettre, pour me ſervir de l'expreſſion italienne, une petite *poggiatura* entre ces deux lettres.

Ceci ne regarde que l'accent vocal; car il y a bien d'autres diſtinctions à faire dans le national, qui eſt auſſi différent que l'air du viſage

de chaque nation. La muſique n'eſt autre choſe que les paroles miſes en notes, mais il faut que les notes s'accordent avec les paroles. C'eſt de cette premiere harmonie que dépend celle de la muſique.

Oh che felici pianti!
Che amabil martir!

Si vous faites bien attention à ces deux vers, qui ſont le commencement d'une ariette de Metaſtaſio, vous trouverez que la moitié de l'ariette eſt déja faite, parce-qu'on ne peut pas les prononcer ſans chanter.

Oh quelles pleurs heureuſes!
Quel aimable martire!

Vous ne trouverez dans celle-ci ni l'harmonie vocale, ni l'harmonie muſicale. Cette oppoſition eſt dans le génie des deux langues; ici l'une chante en parlant, & l'autre ne parle pas en chantant. Cela dépend entiérement de la premiere conſtruction du méchaniſme vocal, qu'il faut bien diſtinguer du littéraire; car ces deux vers ſignifient la même choſe, quoique le ſens qu'ils rendent mis en muſique, ſoit différent; & c'eſt cette différence qui dans le chant choque le ſens, ſans changer le ſens.

Je ſais bien qu'on a trouvé la traduction d'Orphée françaiſe auſſi bonne que l'original,

& la musique adaptée à nos mœurs & à nos manieres ; mais je sais bien aussi que beaucoup de gens ne le pensent pas ainsi, & que s'ils ne se récrient point contre cette cacaphonie chantante, c'est que lorsque le préjugé de la musique vient de bien haut, la partie basse chantante ne dit mot ; elle murmure tout bas, pour que la prévention ne l'entende pas. Il y a un génie, comme je viens de le dire, dans le chant de chaque nation, qui n'est point celui d'une autre. Envoyez l'académie royale de musique de Paris à Naples pour la former au goût italien ; à son retour elle chantera comme une compagnie d'aveugles Napolitains ; c'est ce qui vient d'arriver à un professeur Français, qui ayant dépensé son tems & son argent dans cette capitale, pour se perfectionner dans ce chant, après un travail long & assidu, est venu échouer au concert spirituel dans toutes les regles du goût italien.

On dit qu'un célebre chirurgien de l'académie royale de Londres ayant fait l'anatomie d'un gozier italien & celle d'un gozier français, il trouva que le premier, outre la construction humaine, avait quelque rapport avec celui d'un rossignol, & le second avec celui d'un oiseau qu'il ne nomme pas, mais

qui

qui croasse un peu. C'est sans doute après ces observations qu'un Auteur (*) a dit, que le véritable chant français consiste à nasillonner, à canarder & à chevrotter. Voilà pourquoi, sans doute, Mr. Gelliot a nasillonné quinze ou seize ans à l'opéra, que Mr. Gerin a canardé presqu'autant, & Mr. de Chassé a chevrotté plus long-tems. C'est toujours au physique qu'il faut avoir recours pour résoudre ces sortes de questions. En Italie on mange des pois verds dans le mois de janvier, en France on n'en mange que dans le mois de mai : voilà pourquoi les Français ne chantent pas comme les Italiens.

Mais j'ai des réflexions plus intéressantes à faire sur ce sujet, que celle des pois verds. Depuis la révolution qui s'est faite dans notre musique, il s'en est fait une dans nos mœurs; car les passions suivent toujours le goût du chant. On peut regarder la musique comme la base fondamentale des vices.

Mr. Jean-Jacques Rousseau ne veut pas que la république de Genève aille à l'opéra (**);

(*) Voyez le Dictionnaire de musique.

(**) Voyez sa réponse à Mr. d'Alembert sur le théâtre.

il a raiſon : ce petit Etat qui ne fait gueres que des montres, & qu'à cauſe de cela l'Eſpion Chinois appelle le cadran de l'Europe, ne ſaurait plus lui-même l'heure de ſes bonnes mœurs.

L'auteur de l'Eſprit des Loix meſure l'ivrognerie des nations par la hauteur du ſoleil ; nous pourrions meſurer notre luxe par les degrés de la muſique ; car on donne comme on chante : c'eſt ſurtout au théatre que ſe fait ſentir ce faſte. Du tems de Lulli, lorſqu'on donnait un petit écu à une demoiſelle de l'opéra, cette généroſité était annoncée dans le Mercure galant ; maintenant que nous avons fait des progrès dans cet art, il faut chanter bien plus haut, on ne parle que de cent mille francs, de cinquante mille écus, ſans compter la petite oye. Les amateurs de l'opéra vont plus loin : ils portent tous les jours des ſommes conſidérables aux fonds publics, pour laiſſer à la poſtérité un monument de leur goût pour l'ariette.

Mr. Bonnefoi, notaire de Paris, m'a dit, que depuis les premiers opéra de Rameau, la muſique avait ſi bien fait chanter la finance, qu'entre lui & ſes confreres, ils avaient voituré au tréſor royal plus de ſoixante millions pour être réduits en rentes viageres, ou conſtitués en l'honneur & gloire des chanteuſes de

l'opéra, y compris la capriolli, qui eſt ſœur utérine de la muſique. Si je voulais rapporter la choſe en fidele hiſtorien, je pourrais faire voir ici combien de maiſons ruinées, de familles réduites à la mendicité, de demoiſelles qui ont reſté ſans mari, d'enfans de famille ſans éducation; de banques renverſées, d'hommes qui ſe ſont pendus ou noyés. Mais point de pédanterie : il n'y a aujourd'hui que les recteurs des colléges qui écrivent dans un ſens moral. A l'égard des diamans, les princeſſes de couliſſes en ſont couvertes; elles en ont depuis la tête juſqu'aux pieds. Une de celles-ci vient d'imaginer un petit déshabiller pour aſſiſter aux répétitions, où il n'en entre que pour vingt mille écus ſeulement; c'eſt pour former le clair-obſcur du grand habit diamantaire, dans un jour de fonction.

Pour ce qui eſt de l'argent comptant, la ſomme ne peut plus ſe compter, tant elle eſt exorbitante. On dit que Mlle. la Guerre a dans ſon coffre-fort autant de troupes numéraires, qu'il en faut pour livrer bataille à une puiſſance belligérante; & il y a dans le corps militaire de l'opéra pluſieurs autres demoiſelles toutes auſſi guerrieres que Mlle. la Guerre; ſans parler des vieilles héroïnes, qui ſe repo-

ſent ſous les lauriers de Cythere, & qui ſont aux invalides de vingt mille livres de rente. Voici un autre inconvénient muſical : après avoir éprouvé une révolution dans l'eſpece numéraire, nous ſommes à la veille d'en éprouver une autre dans l'eſpece humaine. Paris va ſe remplir d'Italiens. Déja les compoſiteurs d'ariettes, de Naples, de Rome, de Veniſe, de Florence, de Bologne & de Milan, graiſſent leurs bottes pour ſe rendre dans cette capitale ; car il n'y a point d'animaux qui aient l'odorat ſi fin que les maîtres de muſique Italiens ; ils flairent les louis d'or à cinq cens lieues loin. Ce ſont, pour m'exprimer ainſi, les meilleurs chiens numéraires qu'il y ait en Europe. Paſſe encore pour les maîtres : car lorſqu'il eſt queſtion de ronger les finances d'un état, quelques chiens de plus ou de moins ne ſont pas de grande conſéquence ; mais ils traîneront après eux toute la bande-joyeuſe, baſſe, contre-baſſe, flûtes, hauts-bois, violons, fifres, flageolets, trompettes, timbales, timpanons, &c. moyennant quoi nos pauvres écus s'en iront en Italie tambour battant & méche allumée.

Ce n'eſt pas tout : les Caſtrati menacent de faire une invaſion en France, comme on l'a

déja vu, par la requête qu'ils veulent préſenter à Mr. de la Ferté. Si cela arrive, il en ſera de cette invaſion comme de celle des Normands, peuple à qui on donna un établiſſement ſans en connaître l'origine; moyennant quoi notre muſique deviendra une arche de Noé, compoſée de toutes ſortes de bêtes. Je ne dis pas que ces meſſieurs les Italiens ne ſoient de fort honnêtes gens; mais il y a des honnêtes gens de certaines nations dont il faut ſe tenir loin. Il n'y a rien de ſi contagieux que les mœurs, & il eſt rare que celles d'un peuple, ſoient celles d'un autre peuple. Or, des mœurs contraires forment toujours une corruption; de là vient que les grands légiſlateurs de la Chine & du Japon ont défendu toute communication avec les étrangers.

On a fait dans notre gouvernement de très-ſages réglemens, pour prévenir les lectures dangereuſes, qui corrompent le cœur en gâtant l'eſprit; il eſt étonnant qu'on n'ait pas pouſſé plus loin cette loi. Eſt-ce qu'un Roman mis en muſique eſt moins dangereux que celui qu'on lit? Au contraire, il a une volupté de plus, qui eſt celle de la muſique. Regle générale, plus une nation eſt tendre & ſenſible, plus on l'agite facilement, & plus il faut l'agiter

d'une maniere convenable. Malgré cette maxime nous n'avons aucun ſtatut noté, & dans notre code légal, qui eſt ſi vaſte & ſi étendu, on ne découvre pas un ſeul légiſlateur en muſique.

Pour remédier à cet inconvénient, j'ai formé un très-beau projet ; celui d'un conſeil d'ariettes, ou parlement de muſique, où toutes les compoſitions muſicales ſeront viſée, parafées & enregiſtrées. On prendra d'abord un corps politique chantant. Platon prétend qu'on ne peut faire aucun changement dans la muſique, qui n'en ſoit un dans le gouvernement. Ariſtote le croit de même, & tous les philoſophes de l'antiquité l'ont penſé ainſi. Or, comme les inſtitutions ſont de même, on doit juger par là combien notre ſyſtême doit être altéré, nous qui changeons continuellement de modes, & qui chantons aujourd'hui à la françaiſe & demain à l'italienne.





STATUTS

DU PARLEMENT CHANTANT.

GENIE.

TALENT.

GOUT.

REGLES.

MESURE.

BON SENS.

ESPRIT NATIONAL.

Toutes les compoſitions qui manqueront par une de ces qualités, ſeront miſes hors de cour & de procès.

Qualités requiſes pour devenir Parlementaire.

Aucun membre ne pourra être reçu qu'il n'ait été trois ans enfant de chœur.

Charges principales.

Le premier préſident chantant ſera né à Paris, attendu que cette capitale donne le ton à tout le royaume. Les autres membres pourront être de leur pays, pourvu néanmoins qu'ils ne ſoient ni Normands, ni Picards, car ces gens là ont la tête dure en muſique.

Police.

Le parlement aura douze cenſeurs muſicaux, pour examiner tous les morceaux de muſique

qui paraîtront, & ſauront par cœur au moins trois opéra de Rameau, & auront lu ſon traité ſur l'harmonie.

Regles générales.

Afin que le public ne ſoit pas infecté d'une muſique dangéreuſe, capable de gâter l'eſprit & corrompre les mœurs, tout ouvrage noté ſera porté au parlement pour être examiné. Si ce ſont des pieces fugitives détachées pour être exécutées dans les guinguettes & les carrefours, il ſera nommé un comité particulier pour l'examiner, afin d'éviter les mauvaiſes impreſſions; car lorſque le public ne chante pas bien, l'état chante mal.

Prohibitions.

On ne remettra point dans les rues les vaudevilles & couplets qui auront été chantés. Par exemple, ſi quelque ennemi de Madame la comteſſe du Barri voulait réhabiliter la Bourbonnaiſe, le parlement s'y oppoſerait, attendu qu'une intrigue chantée eſt une intrigue conſommée, & qu'en muſique comme en politique, il ne faut pas réveiller le chat qui dort.

La même prohibition ſera établie à l'égard du comte Jean, attendu que ſon opéra a été à grand-chœur dans un ouvrage qui a pour titre *Anecdotes de Madame du Barri*, ainſi que

la grande ariette de sa généalogie, sur les paroles du *vigneron.*

Réglement populaire.

Le parlement veillera sur la musique des aveugles qui s'exécute journellement dans les rues de Paris, attendu que leurs opéra font beaucoup de tort à celui de l'Académie royale de musique.

Protection particuliere du grand Théatre.

Le parlement aura un soin particulier de la scène du Palais Royal, attendu que le sort de la France chantante dépend de lui, & que chacun apporte chez soi ce qu'il trouve établi dans son parterre.

Ordonnances sur les maîtres compositeurs.

Chaque opéra nouveau sera porté au parlement de musique deux mois auparavant d'être donné au théatre. La grand'chambre en fera une répétition générale; & après celle-ci, il sera soumis à un examen particulier.

Nomination d'un reviseur d'ariettes.

Le parlement nommera un reviseur pour procéder à l'examen des ariettes, sur lesquelles il aura droit de changer, de modérer, de refondre, d'altérer les passages qui lui paraîtront trop forts ou trop faibles; lui étant enjoint de faire ses annotations en langue italienne, attendu

que la plupart des maîtres qui composent aujourd'hui pour l'opéra de Paris n'entendent point de français.

Corrections.

S'il trouve une ariette dont la musique ne réponde point aux paroles, & que les notes soient éloignées du sens, il mettra à la marge : *aria da mutare.*

Si un morceau de musique est faible & languissant, tandis qu'il devrait rendre une expression sonore, il écrira : *forte, mà non troppo.* Si un air galant est rendu froidement & sans goût, il notera doucement ces paroles : *vezzoso è con grazia.* Si un endroit doux & pathétique est exécuté avec trop de vîtesse, il écrira ce mot *piano*; mais si la symphonie d'un opéra est si bruyante qu'elle étourdisse & casse la tête des spectateurs ; il écrira, *troppo sussurro.* Si une ariette est obscène & voluptueuse ; il marquera à côté, *con sordine acciò che non si senta.* Au cas que le compositeur, en voulant imiter dans son opéra une tempête, fasse mugir le vent en musique, lance la foudre & le tonnerre par un orchestre le plus bruyant, il mettra à côté en grand caractere : *questa tempesta è una peste.*

Défenses faites aux Auteurs.

Les compositeurs qui donneront leurs opéra,

n'auront droit de repréſentation pour l'enregiſtrement, qu'après que la piece ſera repréſentée ; c'eſt-à-dire, que ſi leur muſique tombe il leur ſera permis de la relever, en prouvant qu'elle eſt bonne, quoique le public l'ait trouvé mauvaiſe.

Nomination d'un copiſte.

Afin que les arrêts du parlement ſoient notés diſtinctement, Mr. Jean-Jacques Rouſſeau en ſera le copiſte ; homme célebre, connu en Europe par ſes genres de littérature, & qui n'ayant fait qu'un original en muſique, laiſſera à ſa mort des milliers de copies.

Aſſemblée générale.

Il ſera tenu un grand conſeil de muſique deux fois l'année, pour examiner l'état de la France chantante ; & au cas qu'elle ſoit ſortie de ſon ancienne modulation, il nommera des commiſſaires pour la faire rentrer dans ſon ton naturel.

Subordination au Conſeil ſuprême.

Cependant, comme ce corps légiſlatif en muſique pourrait devenir deſpotique, & prendre ſur le droit de la couronne chantante, il ſera ſubordonné à un conſeil ſuprême, dont les membres ſeront, Mr. de la Ferté, les Gentilshommes de la Chambre, & le Lieutenant de police, préſident né. Le conſeil ſuprême ſera abſolu ; & au cas que le parlement de muſique refuſe d'enregiſtrer ſes arrêts, il ſera relégué à Pontoiſe.

En attendant l'établiſſement de la grand'chambre des ariettes, je finirai par cette réflexion : la muſique doit ſuivre le génie de la nation, & reſſembler aux hommes qui la chantent. Elle ne doit pas s'élever au deſſus de leurs mœurs, ni deſcendre au deſſous de leurs manieres. Si elle monte plus haut que leur caractere, elle le changera ; ſi elle deſcend plus bas que leurs paſſions, elle les irritera ; ſon mode doit flotter entre les deux.

Lorſque le Soleil donna à Phaëton ſon char à conduire, il lui dit : Si (*) vous montez trop haut, vous brûlerez la demeure céleſte ; ſi vous deſcendez trop bas, vous réduirez en cendres la terre. N'allez pas trop à droite, car vous tomberez dans la conſtellation du ſerpent ; n'allez pas trop à gauche, car vous iriez dans celle de l'autel : tenez-vous entre les deux.

(*) Nec preme, nec ſummum molire per cætera currum,
Altiùs egreſſus cœleſtia tecta cremabis,
Inferiùs terras : medio tutiſſimus ibis.
Nec te dexterior tortum declinet in anguem,
Nivè ſiniſterior, preſſam rota ducat ad aram,
Inter utrumque tene.

Ovid. Métamop. liv. II.

FIN.

